REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMÉRO : 5 F. / NOVEMBRE 1973
N° 202

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outremer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 32,—	F. 40,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 43,—	F. 50,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne parait ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi, l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,80 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 5

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 7

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

29e Année — N° 202 NOVEMBRE 1973

Sommaire

Pages :

A Madame Birgit Nilsson
en témoignage de respectueuse admiration.

SALOMÉ

Drame musical en un acte op. 54 (1905)
de Richard STRAUSS (1864-1949)
d'après la tragédie d'Oscar WILDE (1854-1900)
par Jean MAILLARD

LA Bibliographie française concernant Richard Strauss est peu abondante et consiste surtout en articles dus, entre autres, à Gustave Samazeuilh, Jacques Feschotte, Claude Rostand ou Antoine Goléa. J'espère donc que cette petite présentation analytique d'un des premiers chefs-d'œuvre lyriques du maître bavarois sera utile pour le public français, plus particulièrement pour mes collègues et les candidats au C.A.E.M. qui ont l'étude de cette œuvre au programme de leur concours.

- **Bibliographie sommaire**

Biographies françaises de Richard Strauss par Claude ROSTAND (La Colombe, 1949 et Seghers, 1964), Antoine GOLEA (Flammarion, 1965) et Dominique JAMEUX (**Solfèges,** Le Seuil, 1971).

E. SCHMITZ, **Richard Strauss als Musikdramatiker,** Munich (1907).

W. SCHUH, **Ueber Opern von Richard Strauss,** Zurich, Atlantis (1947).

W. MANN, **Richard Strauss. A critical study of his operas,** Londres-Cassell (1964).

A. NATAN, **Richard Strauss. Die Opern erläutert,** Bâle (1964).

N. DEL MAR, **Richard Strauss, a critical commentary on his Life and Works,** Londres (1962-1968).

On lira avec intérêt la **Correspondance de Richard Strauss et de Romain Rolland** éditée par Gustave SAMAZEUILH chez Albin Michel en 1951.

Voir également **Le pavillon des fantômes (Souvenirs)** par Gabriel ASTRUC chez Grasset, Paris (1929).

- **Documentation**

Partition piano et chant, Adolf Fürstner, Berlin (1909), réédition Boosey & Hawkes (réduction Otto Singer).

Partition de poche pour l'étude, Adolf Fürstner (1905-1933), réédition Boosey & Hawkes (1943).

- **Enregistrements intégraux**

Jones, Fischer-Dieskau, Dunn, Casilly, Ochmann, Orchestre de l'Opéra de Hambourg, dir. K. Böhm
2 × 30/33 D.G.G. 2 707 052.

Montserrat-Caballe, Hamari, Bainbridge, King, Howlett, Orchestre Symphonique de Londres, dir. Leinsdorf
2 × 30/33 R.C.A. 651 030/1.

Nilsson, Stolze, Hoffman, Wächter, Kmentt, The Vienna Philharmonic Orchestra, dir. Georg Solti
2 × 30/33 DECCA SET 228/9.

***

C'est en 1892 que l'écrivain irlandais Oscar Wilde écrivit sa tragédie **Salomé,** en une période d'intense production littéraire.

Né à Dublin le 16 octobre 1854, mort à Paris le 30 novembre 1900, Oscar Wilde eut une existence tourmentée moralement et intellectuellement, mais s'efforça de vivre toujours dans un luxe certain en dépit de vicissitudes qui le jetèrent tour à tour de la fortune dans la condition la plus précaire, surtout dans sa dernière année. Je ne parle pas ici de ses démêlés avec les tribunaux (1).

Intellectuel parmi les plus fins, il avait le culte passionné du Beau. Foncièrement irlandais avec tout ce que cela comporte d'enthousiasme et de passions cachées sous le marque de l'ironie ou du détachement, il compte parmi les plus spirituels de ses compatriotes, entre Bernard Shaw et Richard Sheridan. Ses fréquents déplacements lui confèrent un caractère cosmopolite mais ses longs séjours dans notre capitale font de lui un auteur très parisien, familier des Mardis de Mallarmé, et souvent même boulevardier. Ses traits d'esprit, parfois cruels, ont fait fortune et ont souvent été repris, entre autres par Sacha Guitry. L'un de ses propos les plus cités pourrait être une excuse à la fois pour **Salomé** et pour la vie privée de Wilde : **« Pour pénétrer dans la meilleure société, de nos jours, il faut ou nourrir les gens, ou les amuser, ou les choquer ! ».**

Sa longue expérience du journalisme et de la nouvelle à sensation jointe à des qualités reconnues d'historien méthodique et scrupuleux sont sans conteste deux éléments importants dans la réussite de **Salomé.** Ici, Wilde s'inscrit dans la lignée inaugurée par le tableau de Gustave Moreau (1876), lequel suscita l'année suivante le troisième des **Contes** de Flaubert, intitulé **Hérodias,** puis **Hérodiade,** l'opéra de Jules Massenet (1878) tiré de l'œuvre précédente par Paul Milliet, Grémont et Zamadini.

(1) Cf. Léon LEMONNIER, **Oscar Wilde,** Paris, Didier (1938) et Robert MERLE, **Oscar Wilde,** thèse de Lettres, Paris, Hachette (1948).

Par ailleurs, on sait qu'ultérieurement Florent Schmitt composera une **Tragédie de Salomé** en 1907, poème chorégraphique sur un texte de Robert d'Humières mêlant le chant à la danse et peu fidèle au texte biblique transformé en une forêt de symboles plus ou moins hallucinants. Cette œuvre devait être remaniée, l'orchestre amplifié et le chant supprimé dans la seconde version de 1911.

N'oublions pas enfin qu'Antoine MARIOTTE (1875-1947) composa lui aussi une **Salomé** sur un livret qu'il avait tiré en 1895 du drame d'Oscar Wilde : ses tristes démêlés avec Richard Strauss ne font guère honneur au compositeur allemand ni à son éditeur Fürstner, détenteurs des droits sur l'œuvre.

- **L'œuvre et sa source d'inspiration**

Pour en revenir au drame d'Oscar Wilde, c'est la seule œuvre écrite par lui en français ; en un français malhabile et parfois d'une familiarité inattendue et ingénue (par ex. : **C'est bien la fille de sa mère !**), mais généralement puissant aux répliques « frappées, comme des médailes ». On y trouve aussi une douceur languide et un érotisme qui doivent beaucoup au **Cantique des Cantiques.**

Le style aiguisé de Wilde avait enthousiasmé Richard Strauss qui eut souhaité pouvoir l'utiliser directement pour les exécutions françaises comme fera plus tard Alban Berg, dont **Le vin,** traduit du français de Beaudelaire en l'allemand de Stefan Zweig, s'accommode prosodiquement des deux langues. Strauss trouvait **Salomé** « habilement versifiée ». Guidé par Romain Rolland au cours d'un laborieux et passionnant échange de correspondance, Richard Strauss entreprit d'adapter directement le français sur sa musique, Mais contrairement à ce qu'avance Antoine Goléa, cette version ne fut sans doute pas exécutée en concert à Paris au **Petit Théâtre** en 1907, le compositeur ayant accepté, dès le 27 décembre 1906 par une lettre adressée à Gabriel Astruc et datée de Turin, la première version française de Pedro Gailhard. Cette version initiale ne devait être révélée au public qu'en 1964, en Italie, sur l'heureuse initiative du compositeur Roman Vlad, directeur du **Festival du Mai florentin.** Le texte français généralement utilisé est celui de J. de Marliave et Pedro Gailhard lequel, sans conserver toujours l'âpre beauté du texte d'Oscar Wilde, en respecte néanmoins les grandes lignes.

Déçu par la banalité du livret gentiment versifié par le poète autrichien Anton Lindner, qu'il avait sollicité, Strauss se replia sur la traduction initiale en prose d'Hedwig Lachmann. Cette traduction est belle et d'une musicalité certaine, mais bien des beautés du texte français disparaissent à la traduction. Déjà par le fait même que le drame de Wilde est amputé du tiers environ ; et point « de scories », grands dieux !, comme l'avance témérairement Antoine Goléa. La technique « de réduction » est d'ailleurs caractéristique, le texte étant systématiquement amputé de tous les artifices littéraires, tels que répétitions, anaphores ou redondances. Mais dans cette traduction, les oreilles germaniques s'enchantent de sonorités choisies et d'images poétiques qui leur sont chères. Je songe particulièrement à la saveur auditive de la phrase initiale de Narraboth : « **Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht !** ». C'est tout un arc-en-ciel de voyelles aux sonorités différentes, avec l'image de la **Prinzessin** toujours aimée des poètes, de Frauenlob à Möricke, avec, en outre, l'expansion lyrique sur la syllabe initiale du nom de **Salome,** accentuation qui n'existe pas en français.

Le drame, rapide et concentré, n'a qu'un acte. C'est cette même brièveté qui devait séduire Strauss, cherchant à s'éloigner des tétralogies et curieux des recherches de l'Ecole vériste italienne et de ses opéras brefs, mais violemment dramatiques. A des musiciens d'orchestre qui lui faisaient remarquer la lourde substance musicale de son œuvre et l'effort intellectuel, artistique et physique que son exécution requérait, il avait rétorqué : « **Messieurs, il n'y a aucune difficulté ni aucun problème : cet opéra** est un **scherzo** avec **une conclusion fatale !** ».

Le sujet, tiré de la Bible, a été dramatiquement modifié par l'auteur. On le trouve dans l'**Evangile de Marc (VI, 14-29)** et, moins développé, dans celui de **Matthieu (XIV, 3-12).** Jean n'en dit rien et **Luc** n'y fait que brièvement allusion **(IX, 7-9).** Voici le texte de Saint Matthieu :

> **Hérode avait fait arrêter Jean, l'avait chargé de chaînes et jeté en prison à cause d'Hérodiade, la femme de son frère Philippe. Car Jean lui disait : « Il ne t'est pas permis de l'avoir pour femme ! ». Il eut bien voulu le faire mourir, mais il avait redouté la foule, qui le tenait pour un prophète. Or, pour l'anniversaire de la naissance d'Hérode, la fille d'Hérodiade dansa en public et plut à Hérode qui s'engagea par serment à lui accorder ce qu'elle demanderait. Et elle de dire, poussée par sa mère : « Donne-moi ici, sur un plat, la tête de Jean, le Baptiste ! ». Le roi fut attristé, mais à cause de ses serments et des convives, il ordonna de la lui donner et il envoya décapiter Jean dans sa prison. Sa tête fut apportée sur un plat et donnée à la jeune fille, qui la porta à sa mère. Ses disciples s'en vinrent enlever le cadavre et l'enterrèrent, puis ils allèrent informer Jésus. »**

Nous trouvons chez Oscar Wilde une entorse à la vérité de l'Ecriture : Salomé demande pour elle-même la tête de Jean, qu'elle aime. Nous y trouvons une péripétie supplémentaire : Salomé est tuée sur l'ordre d'Hérode.

J'ai souligné déjà le **crescendo dramatique** de l'action à laquelle nous verrons que s'ajoute parfaitement l'unicité du décor. J'ajouterai que nous sommes à un **carrefour de races :** force romaine et crainte de César, engagement des mercenaires venus des peuples soumis, Juifs discutant théologie, Nazaréens rapportant les propos du Christ. L'œuvre est aussi un **carrefour** très oriental **de vices et de passions** qui mènent inéluctablement le drame vers son dénouement. Dans ce drame du désir, Narraboth aime d'un amour sans espoir la Princesse Salomé. Le page est un adolescent mêlé à des événements qui le dépassent et l'effrayent ; il s'éveille aux sens et son admiratif désir le pousse instinctivement vers Narraboth qu'il est impuissant à soustraire à la mort. La Princesse fuit l'amour

Disposition de l'orchestre
pour l'exécution de
SALOME

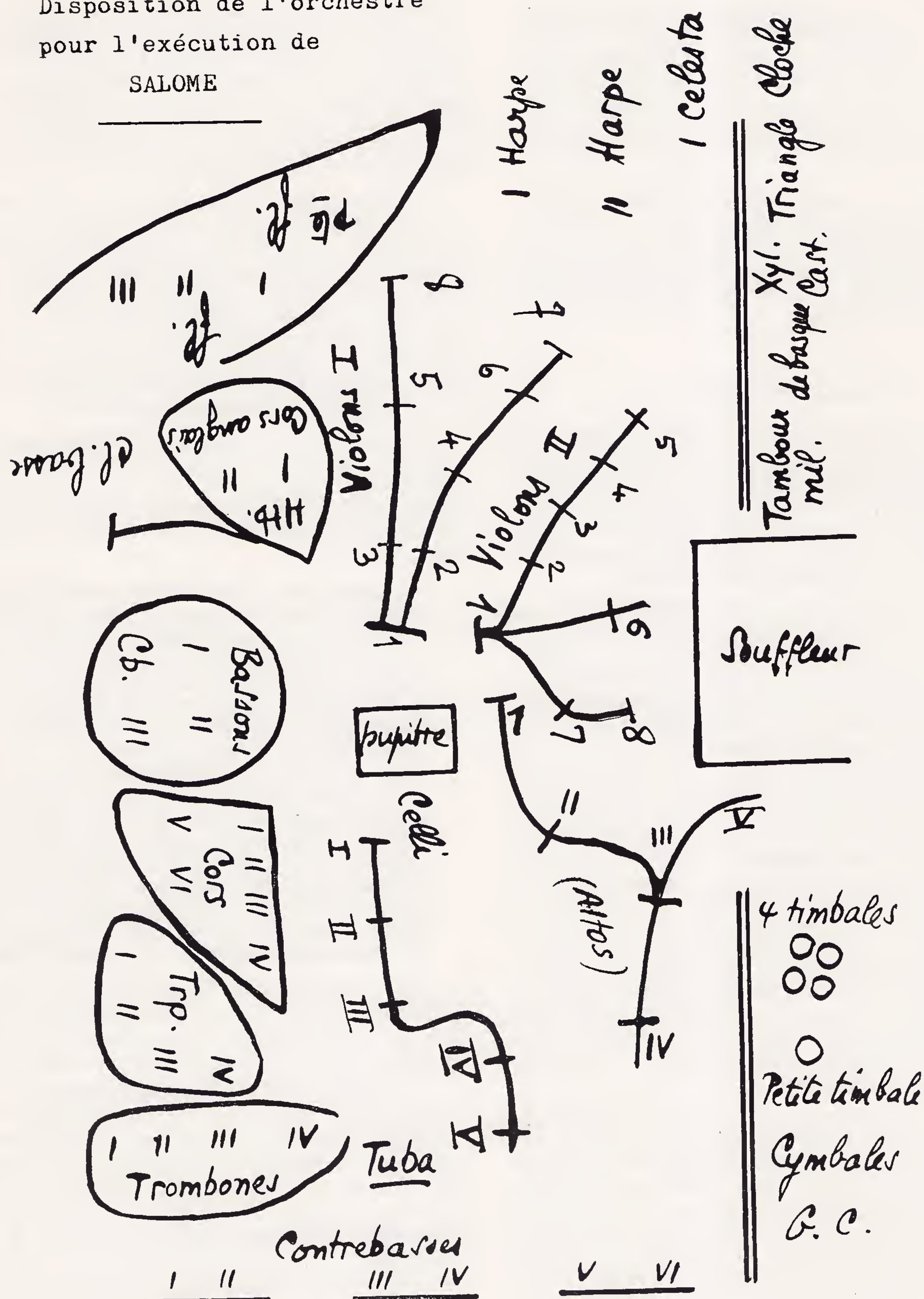


Planche A - Lettre de Richard Strauss du 23 avril 1907
Bibliothèque Nationale, Département de la Musique
Lettres autographes de Richard Strauss (R)12 (2)

trouble et sénile d'Hérode, le Tétrarque de Judée, et aime désespérément Jokanaan (Jean Baptiste) qu'elle désire d'une passion sauvage et impudique dès qu'elle l'a vu. Passion complexe à juger parce qu'en même temps très pure. Strauss disait à son sujet :

« **Ceux qui sont allés en Orient et ont observé le** decorum **des femmes doivent admettre que Salomé doit être jouée comme une chaste vierge, une princesse orientale, avec des attitudes simples mais altières ; et sa déroute totale dans la quête d'un éventuel miracle doit susciter davantage la compassion que l'horreur et le dégoût.** »

C'est également ainsi qu'Oscar Wilde a senti Salomé et son art, joint à celui du musicien, nous la fait aimer.

Dans cette « tragédie de la fatalité et du désir dominé par une volupté trouble », Hérode fait figure de débauché luxurieux, misérable jouet de sa passion et de sa veulerie. Il ne songe qu'à sa mort possible alors que son épouse, Hérodiade, est dominée avant tout par son désir de régner par la puissance et par la beauté ; elle cherche avant tout à faire taire celui qui la dénonce et qu'elle poursuit de sa haine, Jokanaan. Lui, le Saint Baptiste, est entraîné par le tourbillon. Son désir est dans le Seigneur, mais il est néanmoins sensible à la troublante beauté de Salomé, laquelle déclenche en lui des sentiments d'aversion profonde. « Son anathème, il le crache bien, en vérité ; mais s'il résiste à Salomé, écrit justement Antoine Goléa, c'est par rage d'amour. Il couronne sa sainteté par l'amour ; et il choisit l'amour sous la seule forme dont il sait qu'elle pourra en apporter l'accomplissement, car dans cette vie, le Prophète du Christ ne peut changer de figure. Il choisit donc le refus, sachant bien que le refus engendrera la mort, la seule demeure possible pour son amour. »

Le décor, ai-je remarqué, est unique, mais suggère bien des prolongements imaginaires, depuis la terrasse du palais d'Hérode jusqu'à la salle du festin, jusqu'au plus profond de la citerne où Jean est captif, voire jusqu'aux rives du Jourdain où prêche le Fils de l'Homme. Ce décor aide à la progression rapide, au « **crescendo dramatique de l'action** » : il est comme un trait d'union, avec ses demi-teintes, entre les ténèbres de la citerne et la clarté de la grand'salle du palais.

On a souligné le souci bien français de planter parfaitement ce décor. On a encore noté l'évolution très symboliste de l'action, dans une atmosphère lente, comme en un rêve dans lequel la brutalité des événements est atténuée par les présages qui les ont annoncés (de même que chez Maeterlinck). On a remarqué aussi comment Wilde maniait en artiste l'art beaudelairien des correspondances : symphonie en blanc du début (lune, Diane, virginité) à laquelle s'oppose le noir de Jokanaan (deuil des vanités terrestres) sur lequel tranche la pourpre des lèvres qui prophétisent. A la fin, comme dans Wozzeck, tout devient rouge (désir exacerbé, sang du crime, couleur du martyre). Les parfums sont suggérés çà et là : celui troublant de Salomé s'oppose au parfum pur de cette grappe vivante, noire et gorgée de sang, qu'est Jokanaan ; parfum de sa bouche qui est comme un fruit ; odeur du vin dans le festin d'Hérode ; sueur des mercenaires.

A cette symphonie de parfums et de couleurs, il ne manquait que la correspondance des sons : Strauss l'en a généreusement parée. Il y a des heures de musique dans cette tragédie en un acte d'une durée d'une heure quarante, et « pas une note de trop ! »... aurait dit Mozart.

- **Composition et création de l'œuvre**

Avec preuves à l'appui, Ernest Newmann assure que la scène d'extase de Salomé, après qu'Hérode ait accédé à son désir, a été composée en premier. A l'encontre, la **Danse des Sept voiles,** qui est comme un carrousel de leit-motifs, aurait été composée en dernier (lettre d'Anna Mahler) : avec la véhémence qu'on lui connaît, Antoine Goléa (et il n'est pas le seul) lui dénie une qualité égale au reste de la partition. Mais à propos des répétitions parisiennes, on note que Gabriel Astruc, qui était assurément un homme de goût, était de l'avis contraire :

> « **Mon métier, mon labeur me passionnaient, mais rien ne me retenait quand, par la porte entr'ouverte, j'entendais le piano chanter la phrase d'entrée de la** Danse des Sept voiles : « Fa la fa... do »(2). **C'était plus fort que moi. Je quittais ma retraite et j'allais m'accouder sur le piano où Arthur Rubinstein, qui connaissait mon faible pour cette page, la jouait avec une incomparable maestria. La conséquence de cette audition était double : d'abord je tirais de ma poche un billet qu'Arthur — aujourd'hui millionnaire et resté très généreux — dispersait immédiatement en pourboires magnifiques aux garçons du Café américain. Ensuite, je rentrais dans mon bureau en me disant :** « Personne autre que toi n'aura la primeur de **Salomé** à Paris. »

Après de multiples difficultés qu'il serait intéressant mais long de relater ici, l'œuvre fut créée au Théâtre de Dresde le 9 décembre 1905, sous la direction d'Ernst von Schuh avec M. Wittich dans le rôle de Salomé, M. Chavanne dans celui d'Hérodias, K. Burrian (Hérode), K. Perron (Jokanaan). Antoine Goléa rappelle (en faisant, ce me semble, une erreur quant au rôle que tenait ce chanteur :

(2) Ce leit-motif paraît au cours de la **Danse**, mais il ne la débute pas.



Hérode et non Jokanaan) que la première put avoir lieu grâce à l'intervention de Karl Burrian, lequel, alors que ses camarades se récusaient, autant pour des questions morales que des difficultés dans l'étude des rôles, assura pour sa part connaître déjà son rôle par cœur au bout de quelques jours.

Salomé souleva de très violentes réactions, des interdictions, des anathèmes. A Vienne, où Gustav Mahler avait proposé de monter éventuellement l'œuvre, la censure impériale ne leva son interdit qu'en... 1918 ! La première berlinoise eut lieu en décembre 1906. Le Kaiser n'y assistait point, lui qui assurait avoir « quand même » un faible pour Strauss. Mais il ne se gêna pas pour gourmander le musicien à propos de son modernisme, lui assurant que « **la composition de Salomé lui avait fait le plus grand tort** ». Ce à quoi Strauss rétorquait à ses familiers : « **C'est avec le** tort **que m'a causé** Salomé **que j'ai pu me faire construire ma maison de Garmisch !** ».

On assista ensuite aux créations presque simultanées à New-York (**Metropolitan Opera,** 22 janvier 1907), à Bruxelles (**Théâtre royal de la Monnaie,** 25 mars 1907) et Paris, au **Petit Théâtre** (3 mars 1907) sous la direction de Walther Straram, puis au **Châtelet** sous la baguette même de Richard Strauss. La première au **Palais Garnier** eut lieu le 3 mai 1910 avec André Messager au pupitre. La correspondance avec Gabriel Astruc laisse entendre qu'une première française était prévue sous la direction de Gabriel Pierné, avec Lucienne Bréval (Salomé), Lucien Muratore (Hérode) et Francisque Delmas (Jokanaan). Dans ces lettres, Strauss s'étonne d'ailleurs qu'il n'y ait pas de contrebasson à Paris et que les gros cuivres semblent éprouver des difficultés à trouver des sourdines. Néanmoins, Gabriel Pierné assura toutes les répétitions de l'Orchestre Colonne avant l'arrivée de Strauss et au **Châtelet,** le 8 mai 1907, toute la distribution était allemande. Richard Strauss est venu de nouveau diriger son œuvre à Paris, à l'**Opéra,** le 5 novembre 1930.

• Rôles et orchestration

Salomé, soprano. C'est la fille d'Hérodiade. Strauss attachait un grand prix à l'esthétique du personnage. Il ne souhaitait pas un soprano wagnérien d'embonpoint imposant et à l'organe lourd et peu mobile (la créatrice du rôle était malgré tout d'un tel acabit !). Tous les traits vocaux de la partition attestent le désir du musicien de chanteurs aux voix souples, dominant cependant le tutti instrumental. Le rôle de Salomé a été interprété entre autres par Marie Wittich (créatrice), Fremstadt (New-York), Destinn (Châtelet, 1907), Lucienne Bréval, Mary Garden (créatrice à l'Opéra de Paris), G. Bellincioni, Vix, Lawrence, Djanel, Marcelle Bunlet, I. Borkh, Jeanne Rhodes, Birgit Nilsson et Anja Silja.

Hérode, tétrarque de Judée, **ténor.**

Hérodias, femme du tétrarque, **mezzo-soprano.** C'est la veuve de Philippe, que son frère Hérode a fait enfermer durant douze années dans la même citerne où Jean est aujourd'hui captif, avant de le faire égorger.

Jokanaan (Saint Jean-Baptiste), le prophète, **baryton.**

Narraboth, jeune mercenaire syrien, capitaine des gardes, épris de Salomé, **ténor.**

Le page d'Hérodias, adolescent admirateur de Narraboth, **contralto.**

Cinq Juifs, quatre **ténors** et une **basse.**

Deux Nazaréens, ténor et **basse.**

Un Cappadocien, basse.

Un esclave, voix non précisée, vraisemblablement **ténor.**

L'orchestre est composé pour la **petite harmonie** d'un piccolo, 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, Heckelphone (modernisation du hautbois baryton mise au point par le facteur allemand Heckel en 1905, utilisé par Strauss également dans **Elektra** et par Frederic Delius sous le nom de **bass-oboe),** clarinette aigüe en mi bémol, 2 clarinettes en la, 2 clarinettes en si bémol, clarinette basse en si bémol, 3 bassons et contrebasson.

Pour les **cuivres** : 6 cors, 4 trompettes, 4 trombones et un tuba.

Pour les **percussions** : 4 timbales, une timbale piccolo, tam-tam, cymbales, grosse caisse, tambour piccolo, tambour, triangle, xylophone, castagnettes, glockenspiel, célesta et 2 harpes.

Un **orgue** et un **harmonium** sont mentionnés sur la partition mais Strauss ne semble pas avoir eu à leur sujet d'exigences très strictes. Ils ont un double but : d'une part, celui d'étoffer la résonance des sons concomittants et donner ainsi une couleur particulière à certaines fondamentales, par exemple sur la phrase initiale : **Wie schön...** et, d'autre part, de créer, par la présence souhaitable de l'harmonium dans la coulisse, une illusion de « profondeur de champ » (le lecteur voudra bien excuser cet emprunt au vocabulaire des photographes !), de creuser la scène entre la rampe et les prolongements imaginaires du décor.

Les **cordes** comptent 16 premiers et 16 seconds violons, 10 altos, 10 violoncelles et 6 contrebasses.

Cet orchestre, d'une opulence extrême, est généreusement, somptueusement utilisé : on sent ici que le Strauss des poèmes symphoniques est peut-être davantage héritier de Berlioz que de Wagner. On a parlé de monstrueux déferlements, mais certains passages sont d'une délicatesse extrême.

Il me paraît intéressant de reproduire ici le plan de l'orchestre prévu par Strauss dans une lettre datée de Berlin le 23 avril 1907 et destinée à ses interprètes parisiens **(cf. planche A) : « Je vous envoie ci-incluse la disposition de l'orchestre comme c'est ici, à l'Opéra. M. Pierné peut la conserver pour Paris ou la changer après réflexion. J'ai mis les gros instruments à vent près du public parce qu'ils sont étouffés par la couverture. »**

(A suivre.)

ORGANOLOGIE

par Roger COTTE

Assistant de recherches à l'Université de Paris IV
Chargé de la Direction du laboratoire de musicologie



Organologie : Science qui s'occupe de l'histoire des instruments de musique (Grand Larousse encyclopédique, 1963, t. 7).

Telle est la définition tout à la fois sommaire, restrictive et inexacte que donne de cette importante discipline l'un des plus notables parmi les dictionnaires récents en langue française. Cela explique peut-être la part congrue abandonnée à l'**Organologie** dans les horaires des études d'histoire de la musique ou de musicologie. Beaucoup de professeurs du secondaire, soit par manque de curiosité **personnelle,** soit faute d'avoir reçu eux-mêmes un enseignement approprié, se trouvent dans l'incapacité de répondre au vif intérêt des jeunes pour les techniques de facture instrumentale ou les modes d'utilisation des instruments. Nous en avons même rencontré qui étaient incapables de reconnaître les différents timbres de l'Orchestre dans les exemples les plus simples. Au Conservatoire, l'**organologie** n'est enseignée qu'à titre presque officieux, sans sanction d'un diplôme de valeur équivalente même aux simples médailles de solfège. A l'université, elle ne représente qu'une matière à option, ce qui signifie qu'on peut fort bien être titulaire d'une licence ou d'une maîtrise de musicologie sans posséder la moindre notion des modes d'utilisation des timbres dans les partitions étudiées durant le cursus universitaire.

Bien comprise, notre discipline doit cependant apporter un enrichissement considérable tant au musicien qu'au musicologue ou au simple amateur. Il ne faut pas, toutefois, confondre l'organologie avec l'acoustique, discipline strictement scientifique, souvent en contradition, dans ses conclusions, avec le fait musical, non plus qu'avec quelque passion d'antiquaire ou de collectionneur vite satisfait de quelques sons dépourvus d'intérêt artistique tirés d'un malheureux instrument hors d'usage depuis des siècles. Certes, l'acousticien apporte une contribution non négligeable à une bonne compréhension du pénomène sonore, de même que le collectionneur pourra aider le musicologue à retrouver les sonorités qu'ont connu les musiciens du passé, mais l'historien et le sociologue ne seront pas moins utiles pour nous aider à situer chaque timbre dans le milieu (musical, social et chronologiquement exact) où il était employé. Il y a quelques années encore, par exemple, un ensemble parisien d'instruments anciens faisait concerter une viole de gambe, une viole d'amour et un pardessus de viole (joués d'ailleurs avec des archets modernes), alors que, dans le passé, un tel groupement n'a pratiquement **jamais** été réalisé. C'est là le type même de l'amateurisme en musicologie qu'une bonne information organologique permet d'éviter.

Classification des instruments.

Le premier souci de l'organologue — et cela dès le XVIIe siècle — est de classer les instruments d'une manière logique. En général, et pour la commodité de la démonstration, on utilise un mode de classement emprunté aux acousticiens, mais tempéré de considérations mécaniques (claviers, archet, etc.) et même musicales (tessiture). Voici, à titre documentaire, le tableau résumé des instruments dressé par M. Praetorius dans son **De Organographia** publié en 1619 :

Ce tableau appelle, bien entendu, quelques remarques. Nous serons surpris de trouver les flûtes rangées parmi les trompettes et les cornets, la trompette marine et le monocorde voisiner avec le clavecin et, enfin, l'orgue classé avec les instruments à cordes. Ici, l'acousticien aurait évidemment quelques raisons de protester au nom de « sa » logique. Le musicien, au contraire, peut parfaitement admettre la répartition des timbres proposée. En effet, elle reflète à peu près l'organisation de l'ancienne musique des ballets de cour. On mêlait alors les flûtes à bec et traversières non seulement ensemble (cf. par exemple la partition très explicite de la « Messe pour les instruments au lieu des orgues » de M.-A. Charpentier), mais à l'occasion avec les cornets (cf. « Le Ballet comique de la Reyne »). La classification de Praetorius n'est donc, tout compte fait, pas plus ridicule que celle des orchestrateurs de l'époque classique qui, sous le vocable général de « bois », groupaient — et c'est toujours l'usage — les flûtes avec les instruments à anche. En fait, nous le verrons, les flûtes doivent constituer une famille à part à elles seules.

Il paraît évident que Praetorius a été quelque peu embarrassé pour attribuer une place dans ce tableau à la trompette marine et au monocorde. Ces deux instruments ont pour parenté d'être montés l'un comme l'autre d'une corde unique, très rarement de deux. La première est un véritable instrument de musique, dont la technique est, pour l'instant, malheureusement perdue ; le second n'est qu'un instrument d'expérience et de démonstration.

La place de l'orgue, parmi les instruments à cordes, illogique pour le scientifique, se justifie au contraire pleinement par un argument d'ordre musical : à cette époque, mis à part l'orgue, tous les instruments à clavier mettaient des cordes en vibration, mais le répertoire, qu'il fut profane ou sacré, était absolument commun à tous, dès l'instant qu'ils se jouaient avec un clavier.

Comparons à présent à cet ancêtre le tableau moderne que nous propose E. Leipp (**Acoustique et Musique**, p. 181 et p. 229) et que nous résumons ici :

CORDES

Cordes frottées : archet ou roue colophanée.

Cordes pincées : doigts nus (guitare, harpe), plectre (mandoline), plectre avec mécanique (clavecin).

Cordes frappées : avec des maillets (cymbalum), avec mécanique (clavicorde, piano).

VENTS

Biseau : flûte traversière, flûte à bec, pipeau, tuyaux à bouche de l'orgue libres.

Anches : simples (accordéon, harmonium), simples battantes (clarinette et saxophone), doubles (hautbois, basson), lippales (cor, trompette).

M. PRAETORIUS : **Syntagma Musicum**
2e partie, **De Organographia**

Tableau général simplifié des instruments de musique
Les instruments se répartissent en deux grandes classes :

- I. — Instruments à vent à bouche
  - « Embouchure spéciale »
    - Trombones
    - Trompettes
    - Flûtes de toutes espèces
    - Cornets
  - Anches
    - Hautbois et chalumeaux
    - Bassons
    - Cervelas
    - Cromornes
    - Musettes à sac de toutes espèces
- II. — Instruments à cordes
  - Boyau
    - Archets
      - Violes
      - Violon
    - Pincés avec les doigts
      - Luth
      - Théorbe
      - Mandore
      - Harpe
  - Métal
    - Plectre
      - Cithare
      - Epinette des Vosges (buche)
    - Divers
      - Trompette marine
      - Monocorde
    - Clavier
      - Clavecin
      - Epinette
      - Clavicorde
      - Clavecin à roues
      - Orgue

Scientifique et rigoureux, ce second tableau est, au contraire, bien peu satisfaisant pour le musicien. Celui-ci va en effet trouver répartis sous trois rubriques différentes les instruments à clavier qu'il a naturellement tendance à considérer comme parents. Ici les flûtes forment à juste titre un groupe séparé en dépit des usages de l'orchestre, mais cette distinction, absolument correcte pour l'acousticien, gênera l'étude des partitions, tout au moins pour les débutants à qui l'on aura enseigné par ailleurs la division des instruments à vent en « bois » et « cuivres ». Quant à la réunion sous le même titre général « anches » de l'accordéon et de la trompette, malgré sa trop évidente logique, elle secouera d'hilarité le musicien.

Le premier tableau, remarquons-le, ignore les instruments à percussions, que Praetorius décrit cependant (avec des illustrations à l'appui) dans son ouvrage. Quant à E. Leipp, il ne leur consacre qu'un chapitre sommaire, cependant qu'un autre auteur contemporain, A. Schaeffner, dans son remarquable ouvrage « **Origine des instruments de musique** » (1936), leur accorde, dans sa propre classification, la place essentielle. Mais il faut bien souligner qu'il s'exprime essentiellement en ethnologue, et à un degré moindre seulement en musicien et acousticien.

Nous constatons donc que, malgré la science déployée par les meilleurs auteurs et chercheurs, ce problème de la classification logique des instruments de musique est loin d'être résolu avec clarté et certitude. A notre avis, une bonne étude organologique ne peut reposer sur un seul de ces tableaux, mais doit viser à situer tout instrument étudié selon quatre critères au moins, qui pourraient s'énoncer ainsi :

1° Principe acoustique de fonctionnement (vent, cordes, percussions, système électro-acoustique...) ;

2° Mode de jeu (clavier, archet, clefs, pistons, etc.) ;

3° Chronologie (afin d'éviter les anachronismes si fréquents dans les interprétations, plus encore dans les textes des critiques, et même parfois de certains musicologues mal avertis) ;

4° Usage (tel instrument s'emploie plus fréquemment en orchestre, tel autre en musique de chambre, tel autre est réservé à la musique d'église, tel autre encore à la musique militaire, etc.).

Bien évidemment — c'est le plus facile —, l'acoustique nous aidera à établir le plan général d'un travail organologique exhaustif, mais le détail de chaque étude sera approfondi en fonction des trois autres considérations, et également d'autres, spécifiques à chaque instrument, chaque groupe d'instruments, ou chaque époque.

Il conviendra, de surcroit, de se défier des pièges de la terminologie bien souvent imprécise, variable d'un pays à l'autre, d'une époque à l'autre..., et d'un commentateur à l'autre.

Prochain article :

Etude critique d'une bibliographie générale de l'Organologie

LE COR *

par E. LEIPP (Maître de Recherches au CNRS)

et L. THEVET (cor solo à l'Opéra)

avec le concours de J. PIETRI
pour la trompe de chasse

Quelques données acoustiques sur la trompe et le cor

Plusieurs chercheurs se sont intéressés à l'acoustique du cor (bib. 1, 2, 3, 4, 5). L'impulsion à nos propres recherches fut donnée à la suite d'une visite à notre laboratoire de W. Aebi qui nous apporta un cor des Alpes et qui possède d'intéressants instruments historiques. Une assez longue expérience dans le domaine du fonctionnement et du rayonnement des instruments de musique nous a montré depuis longtemps que tout instrument « mécanique » comporte deux parties distinctes qu'il est indispensable de considérer d'abord isolément. Ensuite seulement on peut tenter une approche des problèmes que pose leur association et leurs interactions réciproques. Ces parties sont :

— d'abord un système excitateur destiné à fournir l'énergie nécessaire, éventuellement transformée en vibrations plus ou moins périodiques ;

— ensuite le « corps sonore », assez improprement appelé « résonateur », qui amplifie et déforme le signal de l'excitation et le rend audible au loin.

1° LE SYSTEME EXCITATEUR

Dans le cas qui nous intéresse ici, il comporte une anche double musculaire, l'anche lippale, et une embouchure.

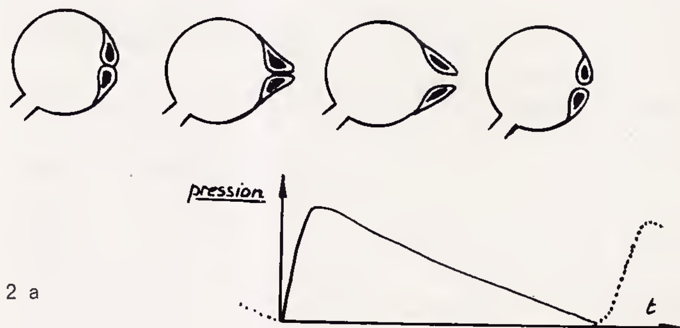
a) **L'anche lippale.**

Nous avons déjà eu l'occasion d'aborder ce problème à l'occasion de notre étude sur l'appareil phonatoire (Bulletin GAM n° 32, décembre 1967). Résumons ce qu'il convient de retenir ici.

Les lèvres sont commandées essentiellement par deux systèmes musculaires, le muscle orbiculaire qui règle l'ouverture et la fermeture de la bouche, et le muscle buccinateur qui régit les mouvements avant-arrière des lèvres. Ce dernier nom vient précisément de « buccin », l'ancienne trompette, dont le jeu provoquait à la longue une déformation professionnelle des lèvres des musiciens qui en jouaient.

Les lèvres sont recouvertes d'une muqueuse ; son rôle est déterminant dans la forme acoustique des vibrations des lèvres, c'est-à-dire dans le timbre.

Les lèvres étant closes au début, on augmente graduellement la pression dans la cavité buccale



2 a

(fig 2 a). Le joint des lèvres, point de moindre résistance, commence par glisser vers l'avant, mouvement plus ou moins contrarié par le muscle buccinateur.

Pour une certaine pression, il se produit enfin une ouverture interlippale. L'air fuit brutalement vers l'extérieur ; simultanément la pression diminue fortement à l'intérieur de la bouche : la muqueuse revient en arrière ainsi que l'ensemble des lèvres qui se referment. Puis le mouvement recommence.

On peut vérifier par le cinéma au ralenti ou le stroboscope que le mouvement, manifestement périodique n'est pas régulier, mais saccadé. L'ouverture est graduelle, la fermeture brutale. C'est le cas-type d'une oscillation de relaxation en dents de scie qui produit par définition une série harmonique complète (pairs et impairs). Celle-ci est d'autant plus riche que le mouvement est plus dissymétrique, c'est-à-dire l'ouverture plus lente et la fermeture plus brutale. Les caractéristiques de la muqueuse jouent de ce point de vue un rôle déterminant. Cette oscillation détermine bien entendu un son musical, audible dans la mesure où il rentre dans le domaine de l'aire audible (au-dessus de 30 Hz environ). La hauteur du son dépend à la fois du tonus des muscles buccaux, de la longueur vibrante des lèvres (que l'on peut plus ou moins régler) et de la pression délivrée par les poumons. Le timbre dépend de la plasticité et de la « nervosité » des muscles et de la muqueuse.

Pour peu que l'on soit bien doté par la nature de ce point de vue et que l'on soit bien entraîné, on peut ainsi produire des sons musicaux sur une ou deux octaves. M. Thevet nous a montré qu'on pouvait parfaitement « jouer » avec les lèvres seules une échelle musicale quelconque très précise. On relève des harmoniques jusque vers 8 000 Hz...

---

* Compte rendu d'un exposé fait au G.A.M. de la Faculté des Sciences de Paris (mai 1969). Voir « L'E.M. » n° 201, octobre 1973.

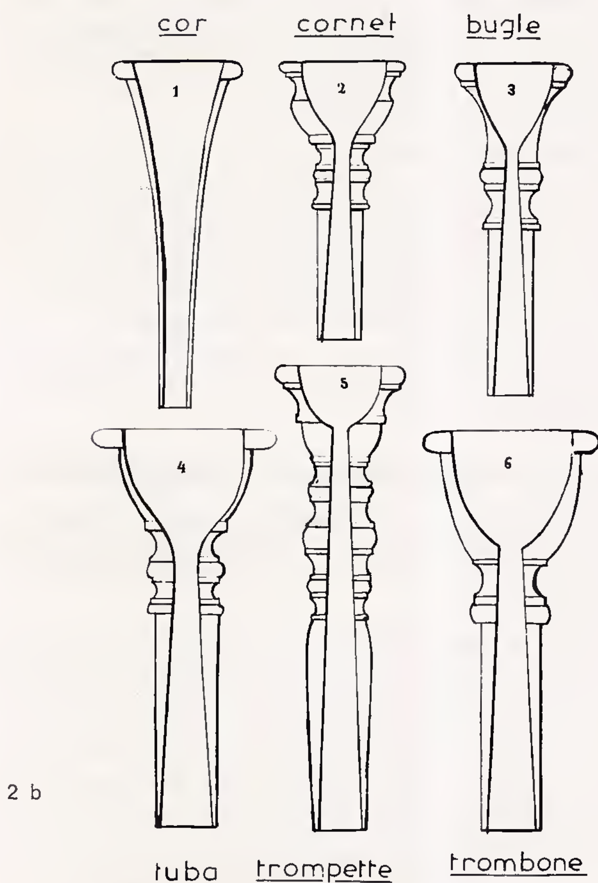
Mais l'expérience montre qu'il est très difficile de « piquer » ainsi des notes bien fixes et stables. Cette observation a de bonne heure conduit à l'invention de l'embouchure.

b) **L'embouchure**

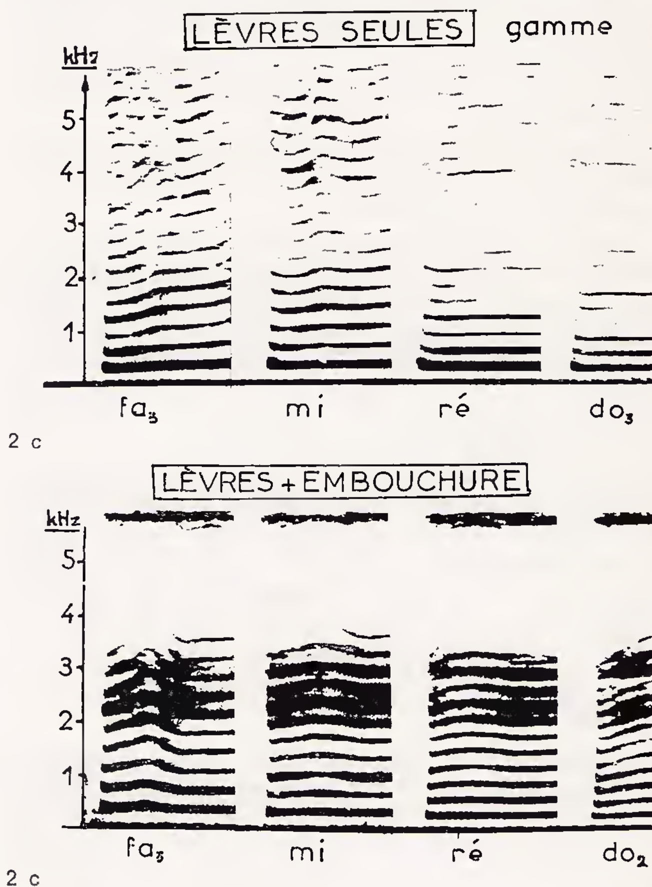
Il suffit de percer une plaque de quelques millimètres d'épaisseur par un trou de 2 ou 3 centimètres pour réaliser une véritable « embouchure ». En appuyant les lèvres sur cette ouverture on peut régler avec beaucoup plus de précision le tonus et la longueur vibrante des lèvres et ainsi il devient beaucoup plus aisé de produire des sons musicaux bien définis, en hauteur.

Mais dans ces conditions le timbre est déficient car le muscle buccinateur est difficile à régler, et son efficacité est fortement diminuée lorsque le trou est trop petit. Aussi en est-on venu à imaginer une petite cuvette qui permettait une attaque des sons beaucoup plus sûre (fig. 2 b). Cette cuvete était autrefois réalisée à même le bout coupé des cornes ; bientôt on la fit en métal, sous l'aspect que nous lui connaissons à présent. Il en existe d'innombrables variantes, plus ou moins bien adaptées à la conformation des lèvres de l'utilisateur et à ce que l'on se propose d'obtenir comme qualité sonore. Pour les sons graves il faut bien entendu des embouchures larges (plus de 3 cm dans le serpent, le cor des Alpes, le tuba) ; pour l'aigu elles sont plus petites. Sur **un même instrument** on peut faire sortir le fondamental et les partiels graves avec une grande embouchure ; ils ne sortent plus ou sortent mal avec une embouchure de faible diamètre — qui par contre permet de sortir beaucoup de partiels aigus. Bref en soufflant correctement dans une embouchure, on peut produire en continu des sons riches en harmoniques dans un intervalle de plus de deux octaves. Bien entendu, si l'on est habile, on peut aussi jouer des « gammes » ou des mélodies, et c'est beaucoup plus facile qu'avec les lèvres seules.

Mais le petit bout de tuyau qui est fixé à la cuvette intervient évidemment ! En faisant l'analyse spectrale comparative de telles « notes » avec et sans embouchure, on vérifie que celle-ci détermine effectivement une zone de résonance, un « formant » très net dont la situation fréquentielle est liée à la longueur du tube. Pour une embouchure de 7 cm de long par exemple tous les harmoniques des notes jouées, compris entre 2 et 3 000 Hz, sont très marqués (fig. 2 c) ; ceci détermine un son très intense, car ces harmoniques sont placées dans la zone de maximum de sensibilité de l'oreille. Par contre les harmoniques très aigus, au-dessus de 4 000 Hz disparaissent pratiquement. L'embouchure règle en somme la répartition de l'énergie dans les spectres et le signal qui sort de l'embouchure va permettre d'exciter à présent le « corps sonore ». Notons en passant



2 b



2 c

2 c

une règle générale bien connue des fabricants d'embouchures et des musiciens : le son est d'autant plus éclatant que le petit trou du fond de la cuvette (le grain) est plus près de la bouche et que le rétrécissement de la cuvette est plus brusque.

On retiendra donc que le système lèvres-embouchure est déterminant du point de vue du rendement final de l'instrument, puisque c'est lui qui règle dès le départ la hauteur et le timbre du phénomène excitateur.

2° LE CORPS SONORE

a) **Généralités.**

Les instruments réels ont une colonne d'air de forme évasée d'allure vaguement cônique mais difficile à définir mathématiquement.

On dispose sur l'acoustique de ce genre de tuyaux particulier d'un très grand nombre de données plus ou moins disparates :

— Ce sont d'abord des données que nous ont apporté **les physiciens**, c'est-à-dire des théories mathématiques et physiques sur des tuyaux de forme géométriquement bien définie.

— Ce sont ensuite de très nombreuses expériences de laboratoire faites soit par des physiciens ou des facteurs d'instruments. Les tuyaux sont alors excités à une extrémité soit par des haut-parleurs ou des ionophones, soit tout simplement par la bouche, en soufflant sur le bord du tuyau, ou encore en y adaptant des embouchures de cor ou des becs d'instruments.

— Enfin on a la pratique des facteurs d'instruments et des musiciens, qui le plus souvent ne se soucient guère de théorie.

Lorsqu'on essaye de raccorder toutes ces observations et recherches on se trouve placé devant des contradictions et des paradoxes sans nombre. Comme on ne peut suspecter ni les uns ni les autres de déraisonner, on est obligé d'admettre que ces données ne sont insuffisantes, prises isolément, mais il doit être possible de les raccorder. C'est ce que nous allons tenter ici.

En fait, on a trop souvent simplifié des problèmes où les conditions sont très nombreuses et les variables souvent difficiles à préciser, tant par le calcul que par l'expérience. Pour y voir clair il est d'abord indispensable de préciser quelques termes dont le sens est flou ou différent selon ceux qui les utilisent.

b) **Définitions.**

Soufflons sur la tranche d'un tuyau cylindrique ouvert aux 2 bouts et de **taille** moyenne (longueur/diamètre de l'ordre de 20 à 25 par exemple), en forçant graduellement le souffle. On entend d'abord une note très grave (le fondamental) puis une série successive de sons qui sont **approximativement** une série harmonique (fréquence double, triple, quadruple, etc. du fondamental). Les sons que l'on « sort » ainsi d'un tuyau sont ses **partiels :** le fondamental est le partiel 1, puis vient le partiel 2, 3, etc. On sait que les tuyaux fermés à leur extrémité (bourdons) donnent une suite de partiels qui sont comme les harmoniques impairs du fondamental.

Chaque partiel correspond à un découpage automatique du tuyau, en deux, trois, quatre parties égales. Lorsqu'on souffle de plus en plus fort, à certains moments c'est comme si on excitait un tuyau deux, trois, quatre fois plus court en ce qui concerne la hauteur des sons obtenus. Ceci est très approximatif, car les bouts du tuyau ne sont acoustiquement pas faciles à déterminer. Aussi introduit-on généralement une « correction aux bouts » dans les calculs.

A l'intérieur du tuyau, ce découpage en 1, 2, 3 parties est délimité par les « nœuds » et des « ventres ». On devrait toujours préciser « de vitesse » ou de « déplacement », car un nœud de pression est un ventre de vitesse. Ainsi, pour un tuyau cylindrique ouvert aux deux bouts qui donne son fondamental, on a un ventre (de vitesse) aux deux extrémités et un nœud au milieu. Pour le partiel 2 on a un ventre à chaque bout et un autre au milieu avec des nœuds intermédiaires, etc. Tout cela est bien connu.

Il est néanmoins indispensable de préciser que chaque **partiel** ainsi donné par le tuyau est une note musicale, phénomène **périodique** complexe dont chacune comporte par définition toute une **série d'harmoniques**, harmoniques qui sont nécessairement des multiples exacts du fondamental.

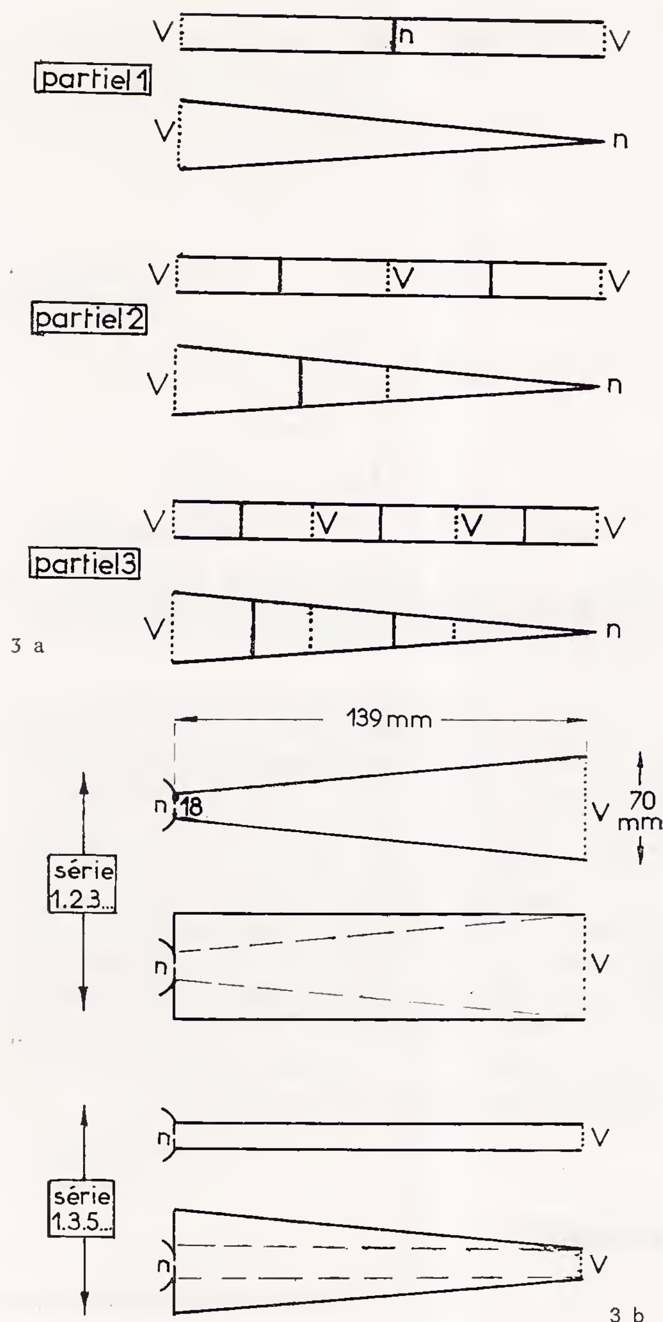
Résumons : en pratique, en raison de la correction aux bouts, les partiels d'un tuyau ne sont pas tout à fait des multiples du fondamental ; parfois ils s'en éloignent même beaucoup. Mais chaque partiel comporte une série d'harmoniques exacts, qui se traduisent sur nos sonagrammes par une superpositions de raies rigoureusement équidistantes.

Ceci étant précisé, le cor se rapproche plus du cône que du cylindre... Que s'y passe-t-il donc dans ces conditions ?

c) **Théorie des tuyaux côniques et cylindro-côniques.**

On trouve dans divers manuels, ceux de Bouasse en particulier (bib. 1, 2, 3) la théorie mathématique des cônes complets. Elle aboutit aux conclusions suivantes : (fig. 3).

— **Un cône complet** (3 a) a un nœud (de vitesse) sur la pointe, et un ventre au bout ouvert. Il donne une série de sons partiels identique à celle que fournit un tuyau cylindrique de même longueur ouvert aux deux bouts (série complète 1, 2, 3...). Pour le partiel 2 du cône, on vérifie que la distance de la pointe au premier ventre est nettement plus longue que la distance nœud-ventre suivante ; cette « anomalie » varie évidemment avec l'angle du cône. Pour le partiel 3 et suivants on retrouve les mêmes parti-



3 a

3 b

cularités. Mais de toutes façons on retiendra que la série des partiels correspond à celle d'un tuyau cylindrique de même longueur.

Il va sans dire qu'il n'existe aucun instrument de musique mécanique qui soit en toute rigueur un cône, car dès que l'on se propose d'exciter le cône par la pointe il faut y ménager une ouverture ; et alors il s'agit d'un tronc de cône.

— Le tronc de cône et le cylindro-cône. Après bien d'autres, nous avons refait quelques expériences simples avec des troncs de cône (par exemple un corps de saxophone ; longueur 48 cm ; grand diamètre 5 cm ; petit diamètre 2,5 cm). On souffle sur l'arête de la petite ouverture et on vérifie qu'on peut ainsi produire une série de partiels correspondant à peu près à une série harmonique complète (1, 2, 3...). Avec un tuyau cylindrique ouvert aux deux bouts, ayant la même longueur et un diamètre de 2,5 cm, on obtient à très peu de chose près la même chose. Quand on ajuste le cône au bout du cylindre, on obtient encore une série complète (graves à part car ils ne « sortent » pas) de partiels approximativement harmoniques (1, 2, 3...). Cette série est simplement placée à peu près une octave plus bas que celles du cylindre ou du tronc de cône seuls.

Or la théorie montre :

— qu'il est impossible d'assimiler un cône complet à un tronc de cône ;

— qu'avec un cylindro-cône géométrique il est impossible d'obtenir une série 1, 2, 3...

Théorie et expérience semblent donc en contradiction. Il n'est donc pas étonnant que de nombreux expérimentateurs se soient attaqués à la question. Citons en particulier l'expérience de Larroque, indiquée par Bouasse, et reprise par Fouché avec des résultats divergents.

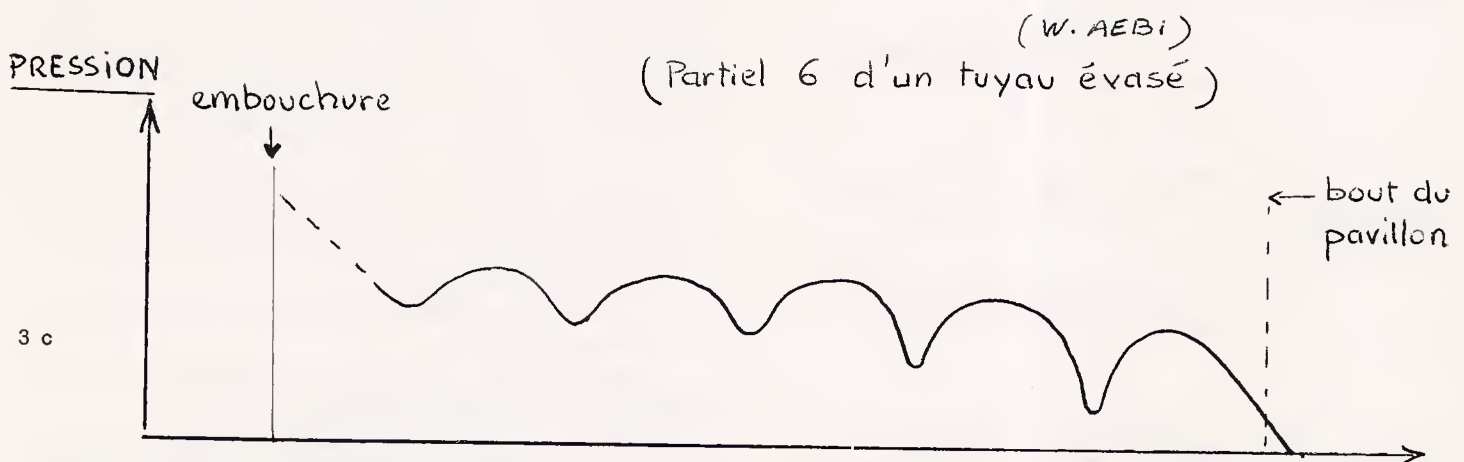
Larroque (fig. 3 b) prend un tuyau en tronc de cône (longueur 138 mm, diamètre 78 et 18 mm). Au bout étroit il adapte une embouchure de trompette ou une anche de clarinette. Il vérifie que ce tuyau donne alors une série complète de partiels (1, 2, 3...) identique à celle que donne un cylindre ayant un diamètre de 70 mm.

Il adapte ensuite son embouchure au gros bout du tronc de cône et vérifie que dans ces conditions on n'obtient plus qu'une série de partiels de rang impair (1, 3, 5...), la même qu'on aurait avec un tuyau cylindrique étroit fermé à un bout de même longueur.

M. Aebi expérimente sur des instruments réels. Il fait construire des tuyaux en métal droits ayant les mêmes dimensions que tel instrument normal, trompette ou cor, et qui sont excités par un « haut-parleur » spécial. Il introduit par le pavillon une sonde acoustique (capteur de pression de faible diamètre) qu'il déplace graduellement, centimètre par centimètre, entre le pavillon et l'embouchure. Corrélativement il relève, pour chaque partiel, les pressions à l'enregistreur de niveau, ce qui permet de détecter les nœuds et ventres de pression (qui, rappelons-le, correspondent respectivement à des ventres et nœuds de vitesse). Ces relevés sont intéressants. Prenons par exemple le partiel 6 d'un tuyau évasé donné (trompette de signalisation). Le relevé (fig. 3 c) montre :

— que les « festons » sont asymétriques, preuve que le tuyau est d'allure cônique ;

— qu'au niveau de l'embouchure et du pavillon le phénomène est indéterminé : on n'est ni à un nœud de pression (ventre de vitesse) au bout du pavillon, ni à un ventre de pression à l'embouchure (nœud de vitesse).



Ces expériences montrent la réalité des nœuds et ventres, mais il convient de faire quelques commentaires :

— D'abord l'excitation d'un tuyau par source sinusoïdale est un artefact et le fonctionnement du tuyau n'est pas le même si on l'excite avec un spectre harmonique riche tel que celui du système embouchure-lèvres.

— D'autre part, en excitation normale d'un instrument, on introduit par l'embouchure des jets d'air pulsés périodiques, qui s'écoulent nécessairement le long du tuyau et modifient les ondes stationnaires et les phénomènes à l'extrémité ouverte.

— Enfin le fait d'introduire une sonde, même de faible diamètre, déforme certainement le phénomène.

Bref, on ne peut tirer de ces expériences que des conclusions très générales, difficiles à transposer à la réalité. Nous croyons que la visualisation optique en lumière polarisée (bib. 6), avec des tubes transparents, excités de façon normale permettrait une approche plus réaliste du phénomène qui est certainement **beaucoup plus compliqué** que ce qu'en dit la théorie élémentaire.

Résumons. Toutes ces expériences affectent une allure plus ou moins paradoxale ; mais ce n'est là qu'une apparence et des compléments d'information vont nous apporter la clef de l'affaire. D'abord on ne sait jamais exactement ce qui se passe aux bouts du tuyau : est-il ouvert ou fermé du côté de l'embouchure de trompette ? Que devient la correction aux bouts ? Comment l'onde stationnaire et les « bouffées d'air » au bout ouvert déterminent-elles une onde progressive perçue à distance ? etc. Ensuite on a oublié un point d'importance capitale qui ne semble pas avoir préoccupé suffisamment les expérimentateurs et sur lequel nous pensons utile d'insister : il s'agit du problème des réactions réciproques entre le système excitateur et le corps sonore.

(A suivre.)

LES RÉABONNEMENTS

En observant la suscription portée sur les sacs d'envoi de la revue, vous pouvez remarquer qu'en tête de vos nom et adresse figure le nom d'un mois de l'année.

Par exemple : **Novembre.**

Cela veut dire que :

1° votre abonnement prend fin avec le numéro de **Novembre** (202) ;

2° le numéro contenu par le sac d'envoi, s'il porte le même nom de mois **(Novembre),** est le dernier de votre abonnement, ainsi :

Novembre — M. D...
Rue...
89...

Aux termes de nos Conditions Générales de vente (page 2 de couverture) qui stipulent que « **Tous les abonnements sont tacitement reconduits** » et nous avons expliqué pourquoi dans les numéros 200 et 201,

N'attendez donc pas pour renouveler votre abonnement.

Merci.

SCHOLA CANTORUM

"La musique est une amitié"

ECOLE SUPERIEURE PRIVEE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Directeur : Jacques CHAILLEY - Directeur-Adjoint : André MUSSON
Sous-Directeur : Francine FRANZ - Président-Directeur Général : Guy TREAL

CORPS PROFESSORAL

CLASSES D'ECRITURE ET D'HISTOIRE

Composition, Orchestration : Georges DELERUE
Harmonie, Contrepoint et Fugue : Yvonne DESPORTES, Pierre DOURY, Françoise LENGELE
Analyse Musicale : Serge GUT
Histoire de la Musique : Michel GUIOMAR
Préparation au Baccalauréat, option Musique : France DUHAMEL, Serge GUT
Solfège : Anne-Marie BERNACCHI, Philippe CHABRO, Nady COMBET, Irène KUTIN, Hervé MUSSON, Anna PARUS

CLASSES D'ENSEMBLE ET D'ORCHESTRE

Direction d'orchestre, Musique de Chambre : Jean-Claude HARTEMANN
Orchestre d'Enfants et des Cadets : Alfred LOEWENGUTH
Classes Enfantines : Angélique FULIN

PIANO

Classes supérieures :
Marcel CIAMPI
Gisèle KUHN
Jean-Jacques PAINCHAUD
Nicole ROLET de CASTEELE
Nadia TAGRINE
Classes préparatoires :
Jacqueline BARTHELEMY
Bellina DRANDAROVA
José CARASSO
Madeleine MAROT
Martine PICOT
Déchiffrage :
Anne GRAPOTTE
Piano Jazz :
Pierre CORNEVIN

CHANT ET INSTRUMENTS

Chant : Marguerite MONSY-FRANZ
Violon : Lily BACH
Guy CORMIER
Alfred LOEWENGUTH
Claude de MEYER
Alto : Françoise SELLE
Violoncelle : Noëlle MOREL
Contrebasse : Eliane MARTELET
Orgue et Improvisation : Jean BONFILS
André FLEURY
Jean LANGLAIS
Clavecin : Huguette DREYFUS
Harpe : Lily LASKINE
Odette LE DENTU

INSTRUMENTS (suite)

Guitare classique : Elisabeth LAGOYA
Roger BENICHOU
J.-P. LEROY
(Cours supervisés par Alexandre LAGOYA)
Rafaël ANDIA
Guitare d'accompagnement : Janine PRIOUX
Flûte : Jean-Pierre BOURILLON
Hautbois : Pierre PIERLOT
Clarinette : François FABIEN
Basson : Pierre BOET
Cor : Gilbert COURSIER
Saxophone : Jean LEDIEU
Trompette : Jean TIRANT
Timbales et percussion : Vincent GEMIGNANI
Instruments anciens et Organologie : Roger COTTE
Flûte à bec : Michèle PONS
J.-M. RIO
Ondes Martenot : Jeanne LORIOD
Accordéon classique : Christian DI MACCIO

MUSIQUE ELECTRONIQUE

Composition de Musique Expérimentale, Section de Formation Technique de Mise en Ondes et d'Acoustique Appliquée : Jean-Etienne MARIE

DANSE ET ART DRAMATIQUE

Danse classique : Claire MOTTE
Danse moderne : Karin WAEHNER
Danse de jazz moderne : Janine CLAES
Art dramatique : Renée FAURE
Serge BOUILLON

RENSEIGNEMENTS ET INSCRIPTIONS

269, rue Saint-Jacques - 75005 PARIS - Tél. : 033 56-74 et 033 15-39

Bayreuth 1973.

OPERA ET SCENOGRAPHIE (IV) *

par Michel GUIOMAR

Une impression d'attente, un climat de transition vers une saison autre aux innovations sans doute déjà prévues, semblent se dégager du festival de l'été dernier à Bayreuth ; la présentation de deux cycles de la **Tetralogie** au lieu des trois habituels et l'absence de toute création témoignaient d'une insistance à réserver l'intérêt des saisons à venir et à ne proposer au plus grand nombre que trois œuvres dont les mises en scène étaient déjà connues, le **Parsifal** et **Les Maîtres chanteurs,** respectivement de Wieland et de Wolfang Wagner, et **Tannhäuser** dans la réalisation de Götz Friedrich, dont nous avions analysé ici les signes d'une opposition créatrice entre l'artiste et la société (1).

Cependant, ces circonstances mêmes appellent des remarques sur des problèmes du drame musical et de sa mise en scène ; nous n'en retenons que celles qui nous paraissent liées à deux faits entre lesquels s'est imposée à nous une convergence de propos permettant de prolonger aujourd'hui l'étude **Opéra et Scénographie** que nous avons déjà consacrée à la **Tetralogie.** Nous venons presque d'annoncer ces circonstances : la décision de représenter pour la dernière fois des mises en scène de Wieland Wagner qui se donnât encore à Bayreuth, celle de **Parsifal,** d'une perfection presque indicible : une présence active de Götz Friedrich dans les premières journées des Rencontres Internationales de la jeunesse où le metteur en scène exposa, à propos du génie scénique de Wagner, ses propres idées de réalisations en ce domaine et particulièrement dans **Tannhäuser,** présenté l'an dernier et cette année, non sans quelque changement sollicitant notre intérêt, réalisations dont il justifia l'esprit par des textes de Wagner et par sa propre conception du rôle de l'art et surtout du drame musical dans notre société (2).

Plutôt que de réserver des commentaires séparés d'une part aux circonstances qui nous font désormais attendre un nouveau **Parsifal** ou, dès l'an prochain, un nouveau **Tristan,** pour succéder aux deux chefs-d'œuvre scéniques de Wieland Wagner et, d'autre part, à une esthétique de G. Friedrich, il n'est nullement arbitraire de lier étroitement ces deux aspects. L'appel que nous espérons à des metteurs en scène capables de re-bouleverser à nouveau selon les exigences esthétiques de notre époque, les données qui firent, à partir des années 50, l'intérêt du nouveau Bayreuth et ce climat d'attente qui, au-delà des renouveaux possibles de **Tristan** et de **Parsifal,** se porte vers le centenaire de la **Tetralogie** en 1976, nous invitent en effet à confronter en un adieu à l'esthétique de Wieland Wagner certaines idées traditionnelles du drame wagnérien et celles d'un metteur en scène appelé probablement à jouer un rôle dans ce renouveau ; on sait par exemple déjà que G. Friedrich doit assurer la direction scénique de la **Tetralogie** à Londres, à Covent Garden, à partir d'octobre 1974.

Nous ne commentons pas au hasard et nous suivons la démarche susceptible d'assurer ces liens examinés sous deux points de vue, de séparation peut-être illusoire mais nécessaire : **La Scène et l'Etre, le Corps et la Voix,** sur la fonction dramaturgique du chant et de la présence de l'interprète d'Opéra et sur les problèmes, soulevés par Friedrich, mais déjà résolus par Wieland Wagner lui-même, de la scénographie de cette fonction ; **les Miroirs d'Utopie,** sur les rapports éventuels entre les scénographies wagnériennes et les circonstances créatrices, illusoires ou réelles, de la société.

LA SCENE ET L'ETRE, LE CORPS ET LA VOIX

Le programme de Parsifal ne manquait pas de mettre l'accent cette année sur ce privilège unique d'une mise en scène qui a traversé avec un succès grandissant, que menaça au départ en 1951 la vio-

* Voir **l'Education Musicale,** n[os] 183-186, de décembre 1971 à mars 1972, une étude à laquelle se relient logiquement ces pages nouvelles.

lence des critiques, vingt-trois saisons, cent une représentations devant cent quatre-vingt-six mille cent cinquante-trois spectateurs ; on ajoute même que l'œuvre fut successivement confiée à six chefs d'orchestre (3). Nous nous passerions volontiers de chiffres si une telle continuité des représentations, inhabituelle à Bayreuth, ne révélait déjà l'extraordinaire : plus d'une génération non seulement de spectateurs, mais d'interprètes et de chefs, sur lesquels chaque saison provoquait autour d'une permanence esthétique, un enchaînement presque imprévisible de nuances créatrices, interprétatrices ou sensibilisatrices, toutes elles-mêmes responsables de l'évolution d'un climat.

Un grand nombre s'est ému et même désespéré d'une décision à laquelle seront certainement prêtées d'obscures et mauvaises raisons, et par contre nous ne pensons pas qu'il y ait guère de spectateurs à s'en réjouir. Sans vouloir justifier ce retrait, l'évidence de nécessité, pour cruel qu'il soit, se cerne peu à peu en reconnaissant d'abord quelques principes de la scénographie de toute œuvre lyrique.

En ses exposés et débats, Götz Friedrich a montré, sans y penser particulièrement, cette évidence ; il a rappelé qu'un metteur en scène ne peut songer à fixer, en une seule réalisation, une scénographie valable pour plus d'une saison. L'œuvre doit être chaque fois reprise par lui, attentivement suivie, nuancée. Ce n'est sans doute pas pour tenter de parvenir à telle perfection, que tout créateur aura toujours un sentiment de regret obscur de n'avoir pas atteinte ; ce n'est pas non plus dans un souci permanent de remises en cause des principes qui semblèrent justes dans son analyse première et peuvent au contraire le demeurer. Mais, par l'unique pluridimensionnalité de l'opéra, et surtout de l'opéra wagnérien, il semble que la perfection, peut-être acquise même dès la première inspiration à l'insu de l'auteur — ce fut le cas, semble-t-il, pour le **Parsifal** de Wieland Wagner dès 1951 —, ne se maintient que par les transformations annuelles de l'œuvre ; celle-ci ne demeure elle-même, insistons ici, que par son évolution ; ce paradoxal postulat s'éclaire de nombreuses raisons.

Une mise en scène n'est jamais le seul ensemble des visions du réalisateur, qui cristalliseraient des idées abstraites découvertes dans l'unité en apparence déjà acquise des textes littéraires et musicaux, en l'absence de la présence réelle de ceux qui doivent les dire. C'est d'abord un **miroir d'utopies,** dont nous dirons plus tard les reflets, et un creuset dans lequel les idées de novation ou de tradition seront soumises aux exigences des réalités possibles et de l'appel profond des circonstances qui entoureront les représentations. Ces faits, déjà contraignants pour toute œuvre d'art, à partir de l'instant où elles se livrent au public, le sont davantage quand il s'agit d'une création à destinée collective, et par conséquent de la mise en scène qui n'existe qu'en fonction du public et dont la réalité artistique ne commence qu'au moment même où elle fait passer en acte l'œuvre déjà écrite ; en ce qui concerne Bayreuth et Wagner, les exigences et les appels sont encore plus insistants, puisque le poids d'une tradition continue, d'une imprégnation esthétique, à renier ou à accepter, est plus lourd que partout ailleurs.

Parmi ces circonstances créatrices ou interprétatives sur le metteur en scène, nous retenons trois principales qui s'enchaînent, valables surtout pour l'opéra, nous en saisirons peu à peu, la raison. Miroir d'utopie, l'opéra en sa réalisation scénique renvoie au créateur un écho qui fera désormais partie aussi de sa compréhension de l'œuvre, l'extériorisation scénique de son rêve d'ombres lui apportant la dimension nouvelle que crée la présence réelle.

Dans la conception qui est celle de G. Friedrich, qui fut celle de Wieland Wagner, et certainement celle de Richard Wagner, la réalisation scénique du drame musical doit transformer profondément le spectateur. Au moins, s'il est inutile de souligner ici que Wagner désirait, abusivement aux yeux de certains, que son œuvre bouleversât les fondements mêmes de la société qu'il conviait, et que ses drames ne fussent jamais écoutés comme un Divertissement, même au sens le plus haut du terme, est-ce également le projet de G. Friedrich, selon des intentions que l'on jugerait superficiellement fort différentes de celles de Wagner, quand nous sommes assez persuadé que des nuances seules les séparent. On n'oublie pas non plus que le nouveau Bayreuth et, en ce cadre, surtout le **Parsifal** de Wieland Wagner créé comme un exorcisme prenaient leurs sources et leurs volontés d'abolir le passé idéologique dans les circonstances de l'après-guerre ; l'austérité, le dépouillement, l'appel fait au renoncement des illusions de la scène n'avaient pas seulement un aspect économique et répondaient à une tendance psychologique, pour laquelle le drame du Pur, du roi blessé, des envoûtements de Klingsor comportait des symboles assez flagrants ; il n'est pas fortuit que le génie novateur de Wieland se soit porté d'abord sur cet opéra.

La réalisation scénique, instaurée à partir des échos, vers le metteur en scène, d'une société chaque année différente, devient ainsi un élément de l'histoire de l'œuvre, la définition incessamment renouvelée du potentiel presque infini qu'elle a contenu dès sa composition et que la transformation de la société révèle à lui-même. Ces faits ne contredisent nullement que la solitude créatrice fut le climat initial indispensable que nous avons reconnu : ce qu'il faut admettre est le véritable climat de **chambre d'échos** que constitue le lieu scénique du drame musical.

Par **échos** nous entendons naturellement ceux qui marquent la réciprocité expressive des réactions entre les intentions de la scène et la réaction de la salle, entre l'attente du spectateur-auditeur et la réponse de la scène, mais aussi, venant singulièrement donner vie et présence transcendante à l'espace scénique, les tensions nouvelles que le metteur en scène provoque à l'intérieur du drame représenté, entre le texte littéraire, la musique et le climat scénique, par cer-

taines innovations non attendues. Dans **Parsifal,** Wieland Wagner, par la magie d'une obscurité presque tangible, partage, sans qu'on y prenne attention d'abord, la scène entre un fond de nuit épaisse, devenue matière presque palpable, et une avant-scène crépusculaire et fait surgir ainsi le visage des chevaliers en apparitions issues de cette profondeur vide, quand les voix étaient au contraire déjà présentes, toutes proches ; la portée des paroles du chœur est tout autre que dans une salle prête par ses lumières à une cérémonie, même dévastée. G. Friedrich, dans la scène qui oppose les chevaliers et les invités de la Wartburg au seul Tannhäuser abîmé au bas des marches de la haute salle du concours, oblige Elisabeth, écartelée entre eux et dans ses sentiments, à chanter penchée à se rompre, vers le réprouvé ; la portée de son chant, qui adjure les siens de surseoir au châtiment de celui qu'elle aime dans l'ambivalence subitement ainsi découverte du renoncement et du désir, est tout autre que si elle s'interposait traditionnellement au milieu du plateau. A ces exemples, on devine peut-être qu'un dernier élément de l'écho concerne le dialogue du metteur en scène et des interprètes dans le travail des répétitions.

Dans une certaine conception de ce travail, attentive aux tendances des interprètes et devenue habituelle sinon inévitable à notre époque, il est probable que les circonstances révèlent aussi à lui-même le directeur de scène et puissent brusquement donner à celui-ci une clarté nouvelle de l'œuvre par la seule présence des interprètes du chant, de l'orchestre, de la scène encore ébauchée dans son décor, ses lignes directrices : la véritable concrétisation créatrice se fait en leur présence agissante, réagissante, par eux, contre eux. Sans doute, le sait-on déjà de l'acte de théâtre mais, à notre sens, l'interprète d'opéra est d'une puissante catalysante beaucoup plus considérable sur le metteur en scène. Avant d'en dire la raison, il est possible de citer au moins quelques circonstances de ce jeu et de cette lutte entre Wieland Wagner et ses interprètes de **Parsifal.**

On lit dans le programme de Bayreuth, livrant de nombreux documents rappelant les grands traits de cette aventure, quelques correspondances échangées entre Wieland et ses chefs d'orchestre. Nous pensons que la tension créée par la révolution de Wieland Wagner et le traditionnalisme absolu de Hans Knappertsbuch a été à la fois cruelle, extrêmement contraignante pour les deux hommes mais aussi indispensable à Wieland pour mieux assurer les fondements de son esthétique si contestée. A l'issue de la première saison de **Parsifal** en 1951, Wieland Wagner écrit au chef d'orchestre :

> « Selon les termes de votre lettre, c'est, à vos yeux, un sacrilège que de persister dans la voie où je me suis engagé cette année, sur le plan de la mise en scène (...) Pourtant, vous me connaissez assez pour savoir que chacune de mes réalisations est uniquement, et sans exception, le résultat de mon propre travail et de ma confrontation personnelle avec l'œuvre géante de Richard Wagner. » (P. 28.)

Réponse dure, intransigeante de Kanppertsbuch, qui venait pourtant de diriger l'œuvre :

> « Il serait faux de croire que je ne **veux** pas, car, à la vérité, c'est que je ne **peux** pas (...) Vous vivez, pour Richard Wagner, dans un autre univers que moi (...) Il m'est impossible d'adapter la musique que je dirige (au principe qui vous inspire). Mieux vaut que je reste à distance de vos feux, de votre alliance (...) Mon seul désir : oubliez-moi. » (P. 30.)

Et cependant, et on devine au milieu de quelles tensions, de quels dramatiques scrupules et objections, Knappertsbuch dirigera encore **Parsifal** en 1952, en 54, puis jusqu'en 1964, jusqu'à sa mort : cinquante-cinq fois, plus que tous les autres réunis ; non sans qu'en 1954, Wieland ait été, devant son refus, jusqu'à proposer au chef d'orchestre de retirer sa mise en scène et de laisser à sa place un autre qu'il lui demandait même de choisir ! Il est probable pourtant que loin d'être un hiatus, comme on a pu le penser, la tension entre l'orchestre de Knappertsbuch et la scène de Wieland introduisit, au moins pour une part du public, un dynamisme fécond et la révélation de certains aspects précisément de l'utopie du drame jusque là insoupçonnés.

A l'égard des chanteurs, nous trouvons aussi le témoignage de la présence et des réactions qui formèrent l'écho à l'utopie de Wieland, et de cette manière d'osmose que nous avons évoquée entre le scénographe et ses partenaires :

> « Je revois encore — rappelle son assistant Hans Peter Lehmann, un Wieland Wagner inexorable, siégeant à la table du Graal, faisant recommencer sans relâche les gestes (...) mais finalement satisfait lorsque notre **communauté de travail** se muait en une **communauté de croyance** »

et à ces mots que nous soulignons, Lehmann ajoute ces paroles révélatrices de l'évolution psychologique de l'interprète et par conséquent de son rôle dans la concrétisation de l'idée :

> « tout au moins dans la mesure où chacun croyait que seule une concentration commune permettait de réaliser la conception initiale. » (P. 62.)

On n'oubliera pas en effet que la matière même d'un drame est l'acteur plus que le texte. Du moins, si notre étude esthétique peut distinguer entre **Matière** pour désigner de quoi originellement une œuvre est faite, les éléments de l'instant premier de la création artistique et le vecteur profond de ses répercussions dans le déroulement de cette œuvre, d'une part, et d'autre part, le **Matériau** pour désigner déjà l'élément élaboré qui construit vraiment les unités structurantes de l'œuvre, nous pouvons parler de **Matière** pour désigner dans une œuvre wagnérienne le fantasme sonore total saisissant le Mythe et de **Matériau**

pour dire l'objet qui réalise le mieux sur lui la plus grande densité de l'unité rêvée par Wagner entre musique, texte littéraire, scène. Cet objet ne peut pas être autre que le chanteur ou la cantatrice, présence charnelle, sonore, signification vivante de la trame-prétexte. L'acteur de théâtre, déjà, n'entre pas en scène exactement pour dire un texte ; ce texte n'apparaît, ne s'organise peut-être, entendons ne prend une vie organique, unitaire en ses images, symboles, rythmes dramaturgiques..., tous signes d'une intention de vivre, que parce que l'espace scénique rêvé, miroir de l'espace imaginaire intérieur de l'auteur se cerne immédiatement, dès l'acte premier de cet imaginaire, — toute théorie moderne de cet Imaginaire le dirait —, de fantômes en attente d'apparition dans le lieu fermé. On aura reconnu ici l'univers de confrontation de l'auteur et de ses hantises et obsédantes figures qui, sur le plan de l'acte pirandellien de mise en question de la création théâtrale, fait vivre **Six personnages en quête d'auteur** et imagine que **Ce soir on improvise** et nous pourrions même évoquer ici l'univers double des personnages d'**Ariane à Naxos** de Richard Strauss. Par ces fantômes presque incontrôlables, ce lieu scénique tend ainsi à devenir espace dynamisé, potentiel de vie, à prendre figure, à créer une nouvelle matière, humaine cette fois, pour se faire le double exact de l'intériorité hantée du créateur. La Voix apparaît alors et, en un sens, avant le Corps, comme dans l'avancée des chevaliers de **Parsifal** que nous évoquions ; elle elle naît du moins dans le projet créateur avant la présence, et l'intelligible du texte littéraire ne se précise que de l'invitation de ces fantômes à se donner un prétexte agissant et, malgré le paradoxe, on peut ainsi avancer que le texte musical comme présence imminente précède le texte littéraire comme signification. Cette thèse ne trouve entière justification que dans le cas du drame unitairement composé par un seul auteur, texte et musique, ce qui est le cas de notre étude, si les circonstances où le texte littéraire, pleinement accepté et discuté, voire nuancé (comme dans le **Don Giovanni** de Mozart) fait cependant reconnaître au compositeur parmi les significations possibles de l'intrigue celle qui, en profondeur, rejoint par affinité les schémas de sa musique intérieure déjà en attente ou, pour préciser, d'une attente musicale dont il n'aura plus qu'à choisir en lui les impacts. Si nous évoquons ces nuances, c'est que, face à l'œuvre théâtrale, le metteur en scène rencontre la même invitation.

Pour ce qui intéresse plus encore l'opéra, on ajoutera que, corollaire des priorités que nous venons de dire, le chanteur apparaît moins encore à cause du texte littéraire explicite ou de l'intrigue apparente et que ce texte apparu, appelé par la musique qui doit naître, ne transférera, comme c'est son rôle, l'invisible en réalité sonore qu'en créant le corps et la voix du chant. Tout un jeu de réciprocités animent alors les rapports des textes littéraires et musicaux, du chanteur et de la direction scénique sur lui. Le chanteur devient alors objet docile au même titre que le metteur en scène obéissant lui aussi à ces objets vivants, miroirs humains de ses obsessions personnelles et des significations objectives. Le chanteur, ou la cantatrice, est donc dans le temps et dans l'espace de leur rôle une manière d'utopie ; échappant d'ailleurs paradoxalement au metteur en scène à mesure que se réalise vraiment en lui et passe dans le corps et la voix l'image scénique conçue à l'origine par celui qui le ou la dirige.

A cette théorie d'une mutation que nous voulons reconnaître, par laquelle viennent s'identifier l'un à l'autre, et paradoxalement par le chant, par le Son s'incarnant en personnage qui chante, l'invisible intérieur et le visible scénique, G. Friedrich donnerait sans doute son appui. Il reconnaît que tout processus d'évolution chargée de vie reçoit ses impulsions décisives, nous dirions **poïetiques**, dans la naissance de motifs privilégiés, propres à chacun, de ce que, en art, nous nommerions certainement des fantasmes, encore sans matière, enfermés. De telles situations fondamentales sont génératrices, chez le compositeur, d'images musicales, à la fois originelles et impacts, échos de la matière sonore sur l'attente intérieure ; les issues musicales de ces situations dans la représentation scénique sont le chant, sans doute seul lien impalpable entre le temps et l'espace de l'œuvre représentée car la voix humaine est certainement la manifestation la plus directe de l'impulsion intérieure ; nous avons même montré que l'un des fantasmes sonores les plus immédiats était le cri, fantasme et expression de fantasme à la fois puisque, avant de s'extérioriser, il surgit dans l'espace intérieur de manière presque hallucinative. Réalisant une coïncidence du fantasme et du phénomène, de l'expression et de la signification, le Cri est ainsi le fondement même du chant (4). Nous citerions dans l'œuvre de Wagner de nombreuses pages où le cri devient chant, dans un dialogue avec une Matière musicale extérieure au personnage ; ainsi l'appel des nuées par Donner dans **Rheingold**, mais on analyserait aussi de manière plus prégnante tout le rôle de Kundry dans **Parsifal** entre ses cris de bête et son chant de grâce. En termes autres qui préciseront la pensée de G. Friedrich, le chant est, dans le déroulement temporel d'un opéra et dans le lieu de la représentation, l'élément qui assume avec la plus grande densité le potentiel dramaturgique du projet de mise en scène : le texte littéraire, intangible et d'une disponibilité faible, dépendante d'ailleurs de la musique, ne porte pas les impacts immédiats des véritables impulsions du drame musical ; le décor, donnée fixe de chaque acte ou de chaque scène, aux jeux de lumières près, redistribuant seulement des priorités d'ombres et de clartés, s'emprisonne lui-même, avec ces jeux, dans son immobilité : le texte orchestral, extrêmement riche, vit d'une liberté expressive interne intense, sans doute nécessaire au chant, mais impose aux tentatives extérieures les exigences de son espace sonore intangible aussi, en ses sources, en sa diffusion et en ses limites qui, surtout à Bayreuth, assurent paradoxalement ses privilèges. Ainsi, aucun de ces facteurs de chaque instant dramatique ne peut assumer l'intentionnalité entière d'une direction scénique qui, se voulant totale, ne peut cependant agir sur eux avec la même liberté que sur les personnages dans cet espace et ce temps. Le chanteur, qui

acquiert son rôle dans un dialogue avec la matière orchestrale, au sein d'un décor dont il prend possession, au sens très fort du terme, et en apportant au texte littéraire une transgression dont il est presque le seul maître avec le metteur en scène, donne l'image exacte de la vie que lui communique celui-ci (idée essentielle de l'esthétique de G. Friedrich) ; comme il est dans l'espace scénique, le seul objet vivant, souvent le seul à le parcourir, c'est à travers son jeu et son chant que les rapports du temps musical et de l'espace scénique trouvent toutes les nuances, les variations les plus expressives et que se crée la notion de **foyer** dramaturgique vivant, dont les déplacements sur scène, la disponibilité d'interprétation musicale, le rythme même de sa présence ou de son absence et de ses dialogues avec d'autres foyers vivants comme lui ouvrent un domaine immense aux tentatives scénographiques. A ce propos sans doute, Götz Friedrich parle de Quatrième dimension de l'espace dramaturgique musical créé par le Son. C'est donc en n'oubliant jamais cette priorité que la scénographie trouve sa perfection naturelle et ne la maintient d'année en année selon les interprètes qu'en se nuançant au caractère propre de chacun.

Un propos de Gwyneth Jones, la double interprète d'Elisabeth et de Vénus dans **Tannhäuser,** rapporté par Friedrich, témoignerait de la vérité d'une telle vision **poïetique** du personnage d'opéra et combien le travail du chanteur, ou de la cantatrice ici, lui permet d'être, en écho aux suggestions du metteur en scène, un véritable catalyseur de scénographie. Nous avons dit l'étonnante avant-scène que constituait la scénographie figurée du Prélude du IIIe acte de **Tannhäuser** quand Elisabeth, abîmée en son angoisse, exténuée sur le sol devant l'oratoire de la Vierge, assume une Passion, au double sens du mot, de souffrance acceptée et d'irrésistible désir, et n'est encore qu'une forme sans voix ; en cette transgression scénique imaginée par G. Friedrich, nous assistons, sous la puissance orchestrale du prélude, à la création même de la voix qui va s'élever ensuite dans la prière ; le jeu convulsif sur le sol, autant que le rampement dont Elisabeth quittera plus tard, dans l'acte lui-même, la scène, sont exactement des cristallisations de la menace orchestrale sur l'être ; l'angoisse et le désir prennent ici exactement forme, deviennent le visible du climat musical, comme le sonore de l'orchestre prépare la voix d'Elisabeth à être une transgression de l'invisible. L'aveu de Gwyneth Jones, une fois parvenue à la perfection expressive des gestes et attitudes, prend ainsi dans notre essai valeur de preuve : il lui sembla que, finalement possédée si totalement sans doute par son propre jeu et imprégnée de l'affinité profonde entre un tel rôle charnel, sollicité ici, et son rôle vocal, la conscience irrécusable lui avait été donnée et que c'était elle qui avait imaginé cette page scénique, cette agonie, et improvisé toute attitude ; au moins était-elle persuadée d'avoir imposé à Friedrich le déroulement d'un tel jeu. Il est évident que des indications scénographiques livrées une fois pour toutes n'auraient jamais provoqué cette métamorphose de l'interprète du chant en interprète réelle et auteur illusoire de mime tragique. Si nous comprenons aussi qu'une telle tranmission de la conscience scénique implique une prise en charge psychologique totale, on prévoit que la mise en scène puisse se bouleverser d'une année sur l'autre par simple changement des interprètes pour conserver cependant son essence. Nous saisissons enfin le mécanisme de cette illusion avouée par la cantatrice : cette page orchestrale rassemble avec la plus grande densité, comme de manière générale l'être même de la cantatrice, toute l'attitude passée d'Elisabeth, prévoit son sacrifice et son renoncement sublime au désir et celui-ci en ce Prélude s'offre comme l'écho, la réponse ou le miroir du désir de Tannhäuser pour Vénus ; elle est ainsi la page où nous prenons conscience, et l'interprète plus que nous si elle y participe comme cette fois, de l'ambivalence essentielle du personnage, ambivalence aggravée pour Gwyneth Jones de ce qu'elle jouât les deux rôles. Comme la cantatrice a naturellement participé par son chant directement à l'action de tout le drame, bien plus même que le metteur en scène, il était fatal que le jeu du corps, même commandé par celui-ci, devint le lien visible, vivant, entre toute la partition précédente de la voix et celle qui va suivre, et que cette continuité créât l'illusion, pour cette page aussi, de la création personnelle.

(A suivre.)

NOTES

1. Cf. Solitude créatrice et Société, Tannhäuser, les Pélerins de l'impossible, **l'Education Musicale,** nos 192-194, nov. 1972 à janv. 1973.
2. Pour tout ce qui intéresse G. Friedrich dans la suite de cet essai sur Bayreuth 1973, nous remercions vivement Mlle Denise Blondeau, Maître-assistante agrégée à l'Université de Paris XII (Val-de-Marne - Créteil) ; elle se fit l'interprète de la conférence-débat ouverte aux étudiants français, ainsi que de nos entretiens avec Götz Friedrich et nous communiqua enfin ses notes personnelles prises à la conférence ouverte au public de langue allemande.
3. H. Knappertsbuch, P. Boulez, E. Jochum, A. Cluytens, Cl. Krauss, H. Stein. **Bayreuther Festspiele 1973, Programmheft III Parsifal.**
4. **Le Masque et le Fantasme** (... Berlioz), chap. VI, Paris, José Corti, 1970.

BIBLIOGRAPHIE

par Henri BARRAIL

CONNAISSANCE DE LA MUSIQUE

(B.P. 17.59340 - Rosendael.)

Chaque manuel d'éducation musicale a sa physionomie particulière. Tel auteur articule chaque leçon autour d'une notion de théorie ; tel autre insiste sur l'apprentissage gradué de la flûte à bec. **MUSIJEUNES,** d'Anne-Marie Pozzo di Borgo-Romanet et de Pierre Sallet, est avant tout un ouvrage d'histoire de la musique. 75 pages sur 120 lui sont consacrées dans le livre de sixième qui comporte, outre la présentation des instruments, la musique dans l'Antiquité et au Moyen-Age, ainsi que le commentaire d'une œuvre de quelques compositeurs classiques (Lully, Rameau, Bach, Vivaldi, etc.) dont on aborde la vie et la production. Ecrit dans une langue simple bien adaptée aux élèves, abondamment illustré, cet ouvrage sympathique est très vivant.

Mais si l'histoire de la musique tient ici une grande place, on trouve ici également dix leçons de théorie et de solfège. L'ensemble est complété par vingt chants populaires et classiques, souvent à deux voix. La deuxième peut être soit chantée, soit jouée à la flûte à bec ou bien sur un instrument Orff, avec un accompagnement simple de petites percussions.

Musijeunes est complété par un **cahier de devoirs** vendu séparément. Il renferme des jeux-tests (une question est posée avec en regard trois réponses dont il faut déceler la bonne), des devoirs préparés d'histoire de la musique, des mots croisés, des encollages. Les élèves sont amenés à consigner leurs impressions à la suite d'auditions sous la forme d'une courte rédaction, ou bien en répondant à des questions précises. Les devoirs de théorie et de solfège ne sont pas absents (écrire le nom des notes et des degrés sous une ligne mélodique, placer les barres de mesure...). Les élèves prendront un plaisir très vif à réaliser ces devoirs conçus dans un esprit adapté à notre monde moderne. (4 Musijeunes, 4 cahiers de devoirs, de la 6e à la 3e.) (Musijeunes de 6e : 8,75 F, cahier de devoirs de 6e : 5,20 F.)

Pour les amateurs de flûte à bec, il est à conseiller **Le Concert à 3 et à 2** de Jacques Dutillet et Anne-Marie Pozzo di Borgo-Romanet. Le premier volume, préfacé par Roger Bourdin, contient 14 pièces du XVIIe siècle. Neuf peuvent être jouées par deux soprani, les autres nécessitent une 3e partie d'alto ou de ténor. Pas ou peu d'altérations, des rythmes simples, une tessiture réduite font que l'on peut jouer ces pièces vers la fin d'une 1re année d'étude. On trouve dans ce recueil des canons, des madrigaux, des menuets, de Byrd, Monteverdi, Charpentier, Lully... (6,95 F).

Connaissance de la Musique édite 40 fiches biographiques disponibles séparément, et 4 séries de 10 fiches historiques, une série par classe correspondant au programme d'histoire de la musique. Bien présentées, imprimées sur des cartes glacées en couleur, elles facilitent le contact de l'élève avec les auteurs et les œuvres (1,30 F la fiche).

Vous pouvez également vous procurer chez le même éditeur des diapositives en couleur : 4 séries de 24 diapositives sur les instruments de l'orchestre (cordes, bois, cuivres, percussions), 3 séries de 24 sur Versailles et le siècle de Louis XIV, 2 séries sur l'orgue (chaque série : 50 F).

L'ART DU PIANO

(Notes d'un professeur), par Heinrich Neuhaus, traduit du russe par Olga Pavlov et Paul Kalinine. - Editions Van de Velde - Tours - 39 F.

Heinrich Neuhaus fut au Conservatoire de Moscou le professeur de nombreux élèves dont Emile Guillels et Sviatoslav Richter. Il expose dans ce livre ses idées pédagogiques et les méthodes de travail qui lui semblent les plus profitables pour obtenir des exécutants une interprétation fidèle des auteurs et le respect de « l'image artistique d'une œuvre musicale ». Il traite de l'image esthétique, du rythme, du son, des différents aspects de la technique, du maître et de l'élève, enfin de l'activité du concertiste. Dans les chapitres sur le son et le rythme, le grand virtuose s'arrête longuement sur quelques fautes typiques qui procèdent davantage d'un manque de connaissances que d'une carence artistique de la part des pianistes. Il consacre le tiers du livre à l'acquisition de la technique pianistique. Cent exemples musicaux illustrent ses propos.

Cet ouvrage, très concret, est écrit dans une langue limpide. Il devrait figurer dans toutes les bibliothèques musicales, et intéresser ceux qui s'adonnent au piano et à la pédagogie.

Signalons également chez le même éditeur :

— Les ornements dans la musique, de J.-S. Bach, par Walter Emery (39 F) ;

— La fugue dans la musique religieuse, de Mozart, par Monique Vachon (145 F).

CERTON : MAGNIFICAT CPJ n° 9, 4,25 F.

Ecrit dans le 7e ton, les altérations sous-entendues ont été placées au-dessus des notes. Seuls les versets pairs sont mis en musique, les versets impairs doivent être psalmodiés en alternance selon la formule de plain chant du 7e ton.

ASSOCIATION de RECHERCHES et d'APPLICATIONS des TECHNIQUES PSYCHOMUSICALES (1)

PROGRAMME D'ACTIVITES, ANNEE 1973-1974

Musicothérapie.

Séminaire (Participation unique : 50 F)	
Réunion des musicothérapeutes	Tous les premiers samedis de chaque mois, à partir de novembre

Musique, Thérapie et Société, par Alain Bouillet.

8 séances sur abonnement : 300 F	18 novembre - 9 décembre
Envoyer inscription (groupe de 10	13 janvier - 10 février
personnes minimum). Participation :	10 mars - 7 avril
50 F.	12 mai - 9 juin

Expression corporelle, par Michel Kieffer.

Séances de groupe	4 novembre - 2 décembre
Abonnement 8 séances : 145 F	20 janv. - 24 fév. - 24 mars
Participation unitaire : 20 F	21 avril - 26 mai - 16 juin

3es Journées d'audio-analgésie, par le Docteur Gabai.

Participation : 300 F	11-12 novembre

Education au monde sonore et musical, par Liliane Azinale.

1. Initiation à méthode active spécialement adaptée aux enfants Participation : 200 F	15-16 décembre
2. Approfondissement	4-5 mai
3. Cours du soir de sensibilisation musicale Abonnement de 10 séances : 300 F	Tous les mardis à 20 h 30

Redécouverte en groupe d'une créativité musicale, par Aimé Agnel.

Envisagé à partir de janvier si nous avons un nombre minimum de participants. Noups manifester votre intérêt avant le 1er octobre.

Détente psychomusicale, par Jacques Jost.

Abonnement de 10 séances de groupe : 300 F Groupe de 5 personnes minimum	Tous les troisièmes samedis de chaque mois

MUSICOTHERAPIE.

Séminaire : Rencontre des personnes ayant effectué des expérimentations, discussions et définition de programmes de travail. Peuvent également y participer tous ceux qui sont intéressés par les recherches psychomusicales.

Réunion des musicothérapeutes : Séances de travail et de recherche pour les personnes ayant suivi la formation.

MUSIQUE, THERAPIE ET SOCIETE.

Alain Bouilet, sociologue, est animateur au Studio d'Animation, de Création et de Recherches en Musique Electro-acoustique (S.A.-C.R.A.M.), Maison de la Culture, Nanterre. On s'efforcera, au cours de ces huit journées, par une réflexion commune sur notre propre écoute des musiques « non occidentales », par l'analyse de leur mise en œuvre dans la vie quotidienne des sociétés qui les produisent, d'explorer la fonction sociale de la musique, de cerner les déterminants sociaux (codes culturels, lieux d'émission, institutions diverses) des rapports qui lient l'individu aux pratiques musicales en vigueur, de repenser conjointement la situation de la musique occidentale et de son éventuelle utilisation thérapeutique.

EXPRESSION CORPORELLE.

Michel Kieffer, professeur d'expression corporelle à la Salpêtrière et rééducateur en psychomotricité à Luxembourg, s'attache à donner des bases techniques aux participants, de façon à faciliter et enrichir les possibilités d'une expression gestuelle personnelle sous induction musicale.

EDUCATION AU MONDE SONORE ET MUSICAL.

Liliane Azinala, professeur de musique et élève de Willems, a élaboré une méthode personnelle de prise de conscience et d'élaboration progressive des sons, du rythme, de la musique.

REDECOUVERTE EN GROUPE D'UNE CREATIVITE MUSICALE.

Aimé Agnel, directeur du S.A.C.R.A.M., nous propose un déconditionnement aux stéréotypies sonores et musicales de notre environnement, pour redécouvrir une créativité personnelle et des possibilités nouvelles de communication.

PROGRAMME DE FORMATION 1973-1974

En cours dtu soir : tous les lundis de 21 à 23 heures.

Premier cycle :

Sélection des œuvres et problèmes méthodologiques (Edith Lecourt)	5 novembre
Sélection des œuvres (suite) et travaux pratiques (Jacques Jost)	12 novembre
Sensibilisation aux improvisations sur percussions (corporelles et instrumentales) (Alain Gassion)	19 novembre
Sensibilisation aux improvisations sur percussions (corporelles et instrumentales) (Alain Gassion)	26 novembre
Les problèmes de groupe (Edith Lecourt)	3 décembre
Réceptivité au monde sonore (Liliane Azinala)	10 décembre
Etablissement d'un programme sonore (Jacques Jost)	17 décembre

Deuxième cycle :

Musicothérapie de groupe (Jacques Jost)	7 janvier
Histoire des formes musicales (Jacques Jost)	14 janvier
Musique, détente et expression corporelle	21 janvier
Rapports de la musique au corps, au rêve et au désir (Edith Lecourt)	28 janvier
La musique et l'enfant (1) (Alain Gassion et Edith Lecourt)	4 février
Développement génétique et physiologique de l'audition (Docteur Andjelkovic)	11 février
La musique et l'enfant (2) (Alain Gassion et Edith Lecourt)	18 février
La musique et l'enfant (3) (Alain Gassion et Edith Lecourt)	25 février
Sémantique musicale et pouvoir affectif de la musique (Edith Lecourt)	4 mars
Les aspects socio-culturels de la musique (Alain Bouillet)	11 mars
Analyses musicales d'œuvres	18 mars

Troisième cycle : Etudes de cas :

Handicapés moteurs (Alain Gassion)	25 mars
Installations de salles, problèmes techniques (Jacques Jost)	1er avril
Evolution d'un groupe d'enfants au travers de techniques actives (Liliane Azinala)	8 avril
Thèmes ci-après :	
a) prise en charge d'un patient et organisation des premières séances,	29 avril
b) évolution du traitement, déroulement des séances,	6 mai 13 mai
c) contre-indications et échecs de thérapie, (Dr. Gay, Jacques Jost et Edith Lecourt)	20 mai
Principes fondamentaux de l'expression corporelle associée à la musicothérapie	24 mai
Etudes de cas : la musicothérapie dans les différentes affections mentales	27 mai 3 juin 10 juin 17 juin 24 juin

Semaines de formation (à temps complet) : même programme qu'en cours du soir.

1er cycle	26 novembre/1er décembre 1973 - 2 au 7 septembre 1974
2e cycle	23 au 28 mars 1974
3e cycle	8 au 13 octobre 1973 - 1er au 6 juillet 1974

(1) 14, rue des Frères-Morane - 75015 Paris.

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918) :

LE NOEL DES ENFANTS QUI N'ONT PLUS DE MAISONS

par Jean-Marie THIL
Professeur d'E.M. au lycée Jules-Renard de Nevers

Partition :

Editions Durand à Paris, 4, place de la Madeleine. Existe en partition séparée, c'est-à-dire non couplée avec d'autres mélodies. La version analysée ici sera celle d'origine, dans le ton de La mineur, pour voix moyennes.

Discographie :

Le catalogue général 1973 nous propose 4 enregistrements :

— Michel Dens, baryton, avec Jacqueline Bonneau, pianiste (Pathé Marconi, 30 cm, CPTB 306).
Couplé avec mélodies et lieder divers de Brahms, Lalo, Ravel, Hahn, Chabrier, Fauré, Franck, Duparc, Nérini, Berlioz et Borodine.

— Bernard Kruysen, baryton, avec Noël Lee, pianiste (Valois, 30 cm, MB 939).
Couplé avec d'autres mélodies de Debussy : Ballades de Villon, Chansons de France, la 2e série des Fêtes Galantes, 3 poèmes de Mallarmé.

— Victoria de Los Angeles, soprano, avec Soriano, pianiste (Voix de son Maître, 30 cm, CVB 1932).
Dans un récital de mélodies françaises de Debussy, Ravel, Fauré, Hahn.

— Jeanine Micheau, soprano, avec Aldo Ciccolini, pianiste (Voix de son Maître, 30 cm, C 053-10016 M, disque mono).
Couplé avec d'autres mélodies de Debussy : Apparition, Ariettes oubliées, les Cloches, Clair de lune, Mandoline, l'Echelonnement des haies, Pantomime, Paysage sentimental, Pierrot, le Jet d'eau, Romance, Rondeau, Zéphir.

Notons qu'il n'existe actuellement aucune intégrale des mélodies de Debussy sur le marché du disque.

Biographie :

Sans vouloir revenir sur les détails de la vie et de l'œuvre de Debussy, largement diffusés par ailleurs dans des ouvrages spécialisés, on pourra noter que le domaine de la mélodie a été traité tout au long de la période créatrice du compositeur, puisque la première, « Fleur des blés », date de 1876 — soit 18 années avant la création de son premier grand chef-d'œuvre, le prélude à l'Après-midi d'un faune — et la dernière, en l'occurrence le « Noël des enfants qui n'ont plus de maisons », de décembre 1915, soit un peu plus de 2 années avant sa mort. Toutefois, Debussy abandonnera cette forme de 1897 à 1908, période de 11 années au cours de laquelle il se consacrera à certaines de ses plus grandes réalisations : les 3 Nocturnes pour orchestre, la Mer, de nombreuses pièces pour piano et, bien sûr, Pelléas et Mélisande. Concernant cet opéra achevé en 1902, il est intéressant de constater qu'il se place en plein dans cette période de 11 années et si, avec le recul, on accepte de combattre cette idée fort répandue selon laquelle cet opéra serait totalement dépourvu de mélodie, et si, par ailleurs, on constate qu'à l'exception du petit chœur des marins du 1er acte toute l'œuvre est exclusivement consacrée aux voix solistes, alors on pourra sans doute mieux comprendre ce « silence mélodique » surprenant, et considérer Pelléas comme la continuation des recherches sur la mélodie. Ainsi, tout au long de sa vie, Debussy aura été tenté par la voix et surtout par l'expression vocale — le 3e nocturne pour orchestre en étant un magnifique exemple —, leur consacrant des pages dont l'étude nous révèlera, outre l'évolution du musicien, celle peut-être plus méconnue d'une âme particulièrement sensible et raffinée.

La forme : la mélodie :

Rappelons brièvement que cette forme bien précise consiste à créer une pièce vocale à partir d'un texte donné, généralement un poème, pièce prévue pour un seul chanteur accompagné d'un piano. Son origine remonte à la chanson polyphonique française de la Renaissance dont le but avoué était essentiellement le plaisir musical ; les membres d'une même famille ou d'un petit groupe de musiciens se réunissaient autour d'une table pour chanter, avec un seul exécutant par voix et, bien entendu, en l'absence de tout auditoire. Peu à peu, les voix ont été doublées puis supplantées par des instruments, ramenant progressivement la formation à un seul chanteur accompagné par un luth. Cet instrument ayant été remplacé par le clavecin, le clavicorde et enfin le piano, il est désormais facile de remonter le cours des siècles pour trouver l'origine profonde de la forme mélodie. D'ailleurs, Debussy nous donne l'exemple en abandonnant l'ensemble chanteur-pianiste et en revenant aux formations vocales de la fin du Moyen-Age pour créer un ensemble de 3 mélodies à partir de poèmes de Charles d'Orléans, replaçant ainsi ces derniers dans leur contexte musical d'origine.

Noël des enfants qui n'ont plus de maisons : le texte :

Comme l'en-tête de la partition se plaît à nous le rappeler, Debussy est également l'auteur du texte poétique que voici :

Nous n'avons plus de maisons !
Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris,
Jusqu'à notre petit lit !
Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi ;
Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ ;
Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller !

Nous n'avons plus de maisons !
Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris,
Jusqu'à notre petit lit !

Bien sûr ! Papa est à la guerre,
Pauvre maman est morte !
Avant d'avoir vu tout ça.
Qu'est-ce que l'on va faire ?

Noël ! Petit Noël !
N'allez pas chez eux,
N'allez plus jamais chez eux,
Punissez-les !

Vengez les enfants de France !
Les petits Belges, les petits Serbes,
Et les petits Polonais aussi !
Si nous en oublions, pardonnez-nous.

Noël ! Noël !
Surtout, pas de joujoux,
Tâchez de nous redonner le pain quotidien.

Nous n'avons plus de maisons !
Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris,
Jusqu'à notre petit lit !
Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi ;
Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ ;
Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller !

Noël ! Ecoutez-nous,
Nous n'avons plus de petits sabots :
Mais donnez la victoire aux enfants de France !

Ce texte ne laisse pas de surprendre, surtout jaillissant de la plume de Debussy ; son intention reste claire et se trouve notée sans ambages dans le dernier vers, réduisant presque le poème entier à un vaste crescendo destiné à amener cette idée fondamentale qui justifie l'œuvre.

Bien entendu, tous les moyens de sensibilisation sont utilisés, au détriment de toutes les autres valeurs : ainsi, les hautes recherches esthétiques sont largement laissées pour compte au profit des formules simples et imagées du langage enfantin. La vision de ce cataclysme ainsi jugée par des yeux d'enfants a sans doute une portée et un impact puissants sur l'auditeur qui, loin d'étudier la beauté du texte, cherche immédiatement à en saisir le sens. Ceci correspond exactement à l'intention de l'auteur qui insistait sur l'utilisation sobre et modérée du piano d'accompagnement, afin de « ne pas perdre un mot de ce texte inspiré par la rapacité de nos ennemis » ! Phrase très dure, dictée par une âme profondément révoltée, incitant l'auteur à signer ses sonates d'un éloquent « Claude Debussy, musicien français », prouvant par ces compositions que « 30 millions de boches ne peuvent détruire la pensée française ». Ainsi donc, cette mélodie reste une œuvre de circonstance, écrite et exécutée au profit d'œuvres de guerre, seule participation effective que pouvait apporter « Claude de France » — déjà gravement malade — à la défense nationale.

Plan de l'œuvre

La phrase conclusive du texte, aboutissement de la pensée fondamentale de l'auteur, devient en fait LE Message unique de l'œuvre, inspiré par le patriotisme aiguisé des temps de guerre. Il faudra donc préparer l'auditeur à cette phrase, sorte d'axiome qui sera sous-entendu et justifié dans tout le poème de manière à en accentuer l'effet lors de son énoncé.

Ce conditionnement s'opère en 8 vagues correspondant très simplement aux strophes du poème :

1. Description des destructions subies par les enfants ;
2. Insistance par la répétition des 3 premiers vers ;
3. Détresse et isolement total des enfants ;
4. Révolte face à l'ennemi ;
5. Expression « patriotique » de cette révolte ;
6. Supplication : les enfants mendient leur nécessaire ;
7. Répétition du § 1, sorte de repos auditif faisant davantage ressortir la fin ;
8. Intimité attentive créée par ce « écoutez-nous » qui précède le cri final.

Analyse détaillée :

A l'indication métronomique, Debussy précise « Doux et Triste » ; nous serions tenté d'ajouter « Naïvement », ne serait-ce qu'au vu du texte ; mais ce ton de « La mineur », que Gewaert dans son traité d'instrumentation considère précisément comme « naïf », suffit sans doute par sa couleur à satisfaire cette intention.

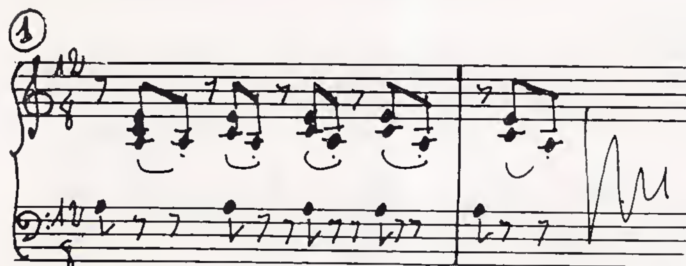
Autre « curiosité » : l'emploi simultané du 4/4 au chant pour un 12/8 au piano, c'est-à-dire la superposition des mesures binaire et ternaire à 4 temps. Doit-on voir là un quelconque symbolisme ? Toujours est-il que le 12/8 était autrefois représenté par un cercle, synonyme de perfection formelle, alors que le 4/4 n'est pas un C, mais un cercle incomplet, d'où forme imparfaite. Ceci peut s'expliquer par le fait que 12 est un nombre sacré (12 apôtres), et qu'un temps en 12/8 se divise en 3 parties égales, c'est-à-dire en un nombre de croches correspondant à l'un des chiffres sacrés (Sainte Trinité).

Ainsi, le texte, représentation des erreurs humaines et des échecs de certains progrès, est imparfait : « C » ; l'accompagnement restant en temps que tel, modèle de raffinement et de sobriété donc représen-

tatif d'une forme élevée de la pensée, atteignant un sommet de perfection : « O ».

I. — Description des destructions subies par les enfants :
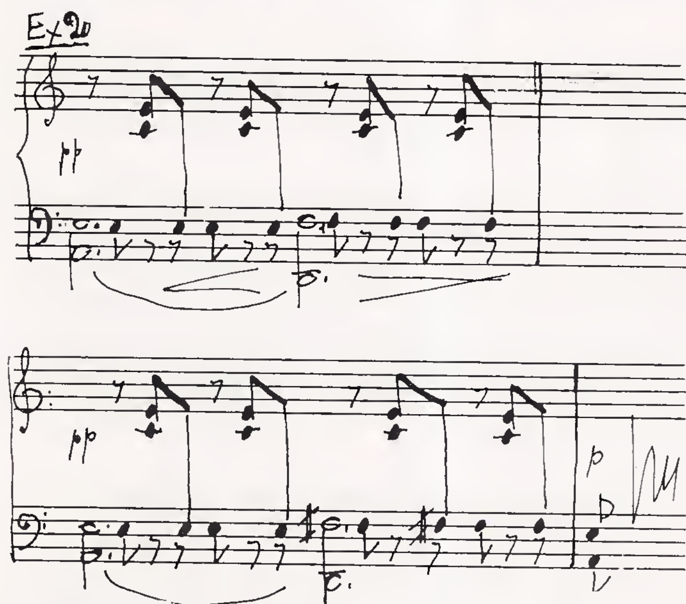
L'œuvre débute par 2 mesures de piano seul **(ex. 1)**, véritable ostinato rythmique qui parcourra toute l'œuvre :



cette mise en place rythmique et tonale toute empreinte de précipitation et d'angoisse, prélude admirablement à l'affolement anxieux des enfants plongés dans l'agitation des abords du front.

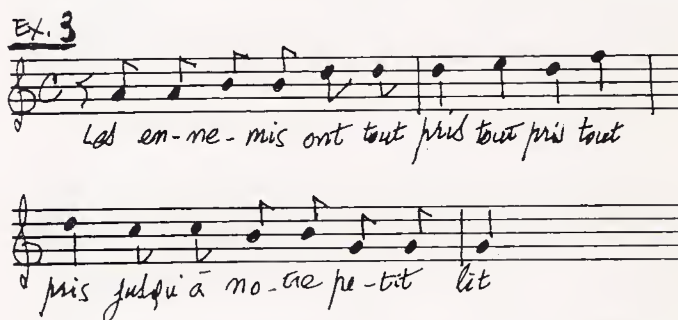
A la 3e mesure, le chant s'insère à ce bouillonnement pianistique, calmant quelque peu l'ensemble par la lenteur et la simplicité du texte ; cette 1re phrase descendante, inflexion triste et accablée, « Nous n'avons plus de maisons », est doublée à la basse du piano, renforçant ainsi la monotonie de cette courte mesure.

A la 4e mesure **(ex. 2)**, réapparaît l'ostinato rythmique solo de 2 mesures, permettant à l'auditeur de



méditer le premier vers ; l'ensemble est toutefois amplifié par des blanches tenues, amplification renforcée par le passage du mineur traditionnel (mes. 4 : Fa) au mineur ascendant (mes. 5 : fa dièse). A noter l'apparition d'un élément primordial dans l'œuvre : le balancement régulier entre les 1er et 4e degrés (tonique - sous-dominante, I-IV) que nous trouvons ici présenté à 2 reprises avec, à la basse, un La sur le 1er temps et un Ré sur le 3e.

Mesure 6, le texte reprend mais en mouvement ascendant avec une insistance très lourde sur « tout pris » répété 3 fois. La montée se poursuit sur cette répétition, car le « tout » est placé successivement sur Ré, Mi et Fa **(ex. 3)** ; après ce climaxe apparaît



la désinence « Jusqu'à notre petit lit », phrase descendante équilibrant l'ensemble et aussi phrase à grande portée, le lit restant sans doute le domaine le plus privé d'un enfant, le symbole de son intimité. Sous ces 2 vers, l'ostinato pianistique se poursuit, la basse suivant le chant en mouvement contraire, débutant mes. 6 par la reprise de la mes. 3 et s'achevant mes. 8 par une cadence parfaite en Do majeur, première modulation de l'œuvre.

A la mesure 10 s'enchaînent les 3 derniers vers de cette première strophe sur le même schème que précédemment, à savoir une montée équilibrée par une descente. La montée, serrée dans l'ambitus d'une octave, procède par 2 paliers successifs identiques, marquant ainsi une insistance lourde sur les dévastations et les crimes commis par les ennemis ; tout cet ensemble est en mode de Sol sur Mi avec, dans la descente, un léger emprunt au mode de La (Do bécarre), imitant le mineur descendant et renforçant l'effet de triste fatalité de la phrase. L'accompagnement pianistique, toujours basé sur le même rythme, poursuit son balancement constant I-IV à travers toutes les modulations : Ut majeur (mes. 10), Mi mineur (mes. 12) et La mineur (mes. 14).

Les mesures 16 à 19, intermède pianistique permettant le retour à la situation du début, sont une vaste cadence parfaite en La mineur avec, successivement, les 5e, 4e, 5e et 1er degrés.

II. — Répétition des 3 premiers vers :

La reprise est textuelle avec, à la fin, une surprenante modulation vers la tonalité homonyme de La majeur, éclairant avec tendresse et chaleur le mot « lit ».

Cette seconde strophe permet une sorte de repos auditif destiné à renforcer l'effet de la suite du texte ; la couleur subite du La majeur force l'attention qui pourra se concentrer assez longuement désormais.

2 mesures finales reprennent, en La majeur donc, l'ostinato du début, créant une sorte de symétrie autour de toutes ces descriptions.

III. — **Détresse et isolement des enfants :**

Dès lors, les enfants sont seuls au milieu de ces ruines ; « Bien sûr », commente le texte par une quinte ascendante renforçant l'évidence de ces termes. Et le mot « guerre », mot-clé de l'œuvre, sous-entendu tout au long de celle-ci mais exprimé ici pour la première fois, apparaît sous une blanche dont la longueur et l'inflexion descendante montrent la cruelle détresse de ces enfants.

Mais déjà la subtilité de la récente modulation vers La majeur s'est estompée et Debussy veut à nouveau forcer l'attention de l'auditeur grâce à une subite couleur inattendue qui survient à la mes. 31 par une admirable modulation en Fa majeur, créant un glissement chromatique de Do dièse vers Do bécarre et de Fa dièse vers Fa bécarre, donnant une inflexion particulièrement triste sur « morte ». Ainsi donc, la guerre et la mort, les 2 idées maîtresses de ce poème sont présentées ici comme les conséquences d'un fléau qui, en touchant les parents, atteint les enfants dans leurs plus tendres attachements.

La mes. 32, après cette modulation, reprend le balancement I-IV sous-entendu au piano, balancement précipité puisque inclus 2 fois dans une seule mesure ; il apparaîtra clairement un peu plus loin lorsque le cri de détresse des enfants va être lancé : « Qu'est-ce que l'on va faire ? », interrogation suppliante et insistante puisque les 2 syllabes du mot « faire » durent à elles seules une mesure et demie.

IV. — **Révolte face à l'ennemi :**

Sans aucune transition, la détresse se mue en révolte ; les enfants placent leur espoir dans le miracle de Noël et leur foi en la Rédemption ; cet espoir se traduit dès le départ par une modulation chromatique ascendante en Si bémol majeur ; de plus, l'ensemble s'anime peu à peu pour aboutir à « Punissez-les ! », expression simple mais évocatrice d'un désir de vengeance puéril. Ainsi, dès le début **(ex. 4)**, le chant monte dans un registre aigu avec des Fa tenus sur Noël, registre nécessitant un surcroît de puissance vocale pour un baryton : simultanément, le rythme de ces 2 mesures se précipite en remplaçant la noire par 3 croches, précipitation doublée à la main gauche du piano qui reprend l'alternance I-IV.

Puis, dans les 2 mesures suivantes (38-39) où nous assistons à une précipitation identique **(ex. 5)**, se produit un double balancement tonal entre Si bémol majeur et Ré bémol majeur, trouvaille admirable qui renforce l'intention du texte de remarquable façon et nécessite, à la mesure 40, la résolution de cette tension par une homophonie sur Mi bémol, sans accord ; l'impression très nette de dominante se transforme dans la mesure suivante où elle s'impose comme tonique en reprenant l'ostinato alterné des 2 mains et en servant d'introduction à la 5e partie (mes. 41).

V. — **Expression patriotique de cette révolte :**

Ainsi, à nouveau sans transition, le texte se poursuit, toujours aussi difficilement supportable, émanant de la bouche d'enfants ; mais cette strophe semble peut-être encore plus irréelle par ce patriotisme quelque peu naïf et simplet. Un enfant qui souffre pense-t-il à la France ou aux petits Serbes ? Et puis, l'enfance a-t-elle des frontières ? Heureusement, elle a l'insouciance : « Si nous en oublions... » ; mais dans cet oubli, doit-on n'inclure que les « alliés » ou au contraire toute l'enfance affligée ?
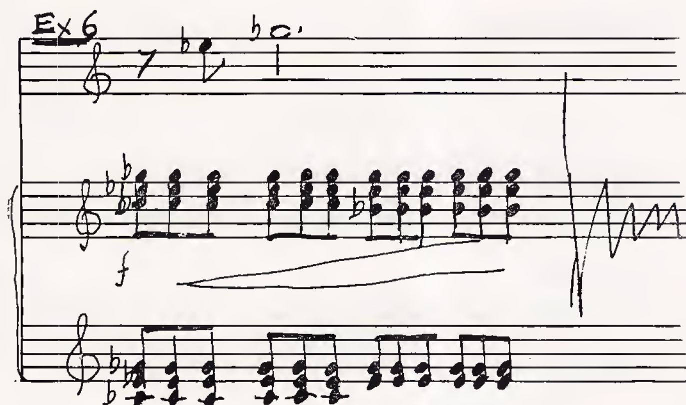
Toujours est-il que l'expression révoltée se manifeste avec violence dans cette 5e partie qui sert d'anacrouse aux « Noël » pathétiques du couplet suivant, se résumant donc en un vaste crescendo.

Le début, en Mi bémol majeur (mes. 42), voit à nouveau le balancement I-IV mais à l'envers cette fois, c'est-à-dire en mouvement descendant de Mi bémol, main droite à La bémol, main gauche ; au-dessus, le mot France émerge largement de la phrase par une longue aiguë qui apparaît après un bouillonnement plus grave.

Puis, poco animato et en Mi bémol mineur, le balancement reprend avec le La bémol grave donné à la main droite puis le Mi bémol, pour monter progressivement en crescendo vers l'aigu et aboutir, en Ré bémol majeur, « sempre animato », et par des frottements de secondes se résolvant sur des tierces, au sommet d'une tension qui explosera dans le 6e couplet.

VI. — **Supplication : les enfants mendient leur nécessaire :**

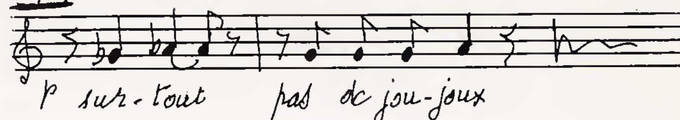
Continuation du crescendo précédemment amorcé, le climaxe éclate dès le début sans aucune rupture ; le chant atteint cette fois un Sol bémol aigu de trois temps au-dessus d'un nouveau balancement tonal entre Do bémol majeur et Mi bémol mineur **(ex. 6)** ;



cet appel déchirant lancé à deux reprises, n'est pas sans rappeler celui de la 4e strophe qui était toutefois un demi-ton plus bas **(ex. 4)**.

Puis, subitement (mes. 52), ce fortissimo fait place à un piano qui ira en diminuant pour ramener la réexposition du premier couplet ; cette désinence marque donc la fin de toute une première grande partie qui se termine d'ailleurs par une double barre.

A la mes. 52 **(ex. 7)**, une nouvelle supplication des enfants « surtout pas de joujoux ! » n'est pas sans rappeler le rythme de « Noël, petit Noël ! » **(ex. 4)** du 4e couplet, la notion de cadeaux restant toujours liée à la seule évocation des Noëls enfantins. Puis (mes. 54), la dernière phrase, très suggestive de par son contenu et sa lenteur d'exécution, est prononcée sur un ton presque confidentiel ; musicalement, elle dé-



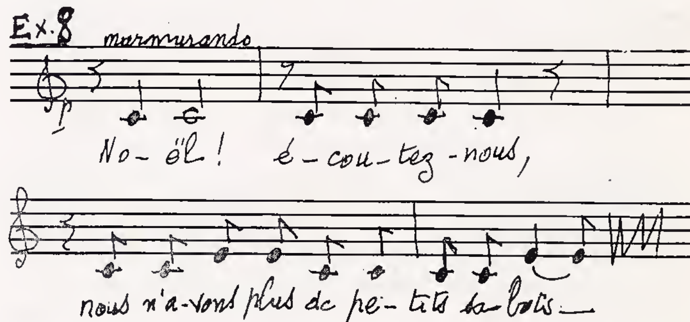
roule le mode de La sur Mi bémol, réintroduisant symboliquement le ton de La mineur du début qui apparaîtra après plusieurs sauts de triton et 3 longues mesures de transition.

VII. — **Destructions subies par les enfants (réexposition) :**

Reprise textuelle du § 1 ; seules les deux dernières mesures de piano solo sont modifiées afin de permettre une modulation vers Do majeur, ton initial du dernier couplet.

VIII. — **Intimité attentive et cri final :**

Avant ce cri final, nous retrouvons des éléments déjà apparus précédemment. Tout d'abord le balancement I-IV revient à la main gauche pendant que le chant **(ex. 8)** reprend le rythme des **ex. 4** et **7** sur



« Noël, écoutez-nous ». De même, « Nous n'avons plus de petits sabots » reprend en l'inversant la mélodie déjà entendue sur « Avant d'avoir vu tout ça » (mes. 32).

Tout ce passage, dont la suggestivité n'échappe à personne, sert avant tout à créer une atmosphère propre — une fois de plus — à forcer l'attention de l'auditeur ; il faut bien reconnaître que c'est capital ici. Ainsi, ces enfants n'ont plus rien, même plus de sabots, c'est-à-dire qu'ils n'attendent rien de ce Noël : mais... chose curieuse, le dernier vers commencera par un « mais ».

A la mes. 79, après ces 4 mesures pianissimo, débute le fantastique crescendo final contenant l'idée unique et fondamentale de l'œuvre, crescendo qui explose sur le mot « France » ; le piano solo lance cette coda par une homophonie entre les deux mains sur le thème du chant qui suivra ; celui-ci, en forme de spirale, monte du Ré grave au Mi aigu, au-dessus d'un trait de piano très ample qui la suit rigoureusement. L'ensemble module de Do majeur vers La

majeur, donnant par cette tierce picarde un caractère particulièrement éclatant à cette fin. Notons que cette dernière phrase — dont l'importance n'est plus à démontrer — est la seule à démarrer sur un temps fort, lui conférant ainsi, après toutes ces mélodies en anacrouse, une assise encore plus stable et une persuasion plus convaincante.

Conclusion :

Œuvre de pleine maturité puisque datant de décembre 1915, cette mélodie témoigne d'un art consommé où tout concourt, par la seule technique d'écriture, à l'obtention des effets voulus.

Ainsi Debussy veut faire ressortir le texte, primordial à ses yeux. Pour parvenir à ce résultat, le chanteur ne descend jamais dans le grave, sa partition se limitant au médium et à l'aigu où la voix, par définition, ne peut se libérer que par un surcroît de souffle, donc de puissance. Ainsi, la mélodie monte automatiquement vers l'aigu dans un crescendo, y reste pour un forte, et redescend avec le decrescendo. Cette science de l'écriture prouve donc la parfaite connaissance qu'avait Debussy des problèmes de la technique vocale.

Puis, pour éviter que l'accompagnement n'étouffe le texte, il soumet le pianiste à un rapide et perpétuel ostinato rythmique, contraignant l'exécutant à une légèreté de poignet qui évite ainsi toute lourdeur.

Si bien que pianiste et chanteur pourraient fort bien se passer d'indications de nuances ; elles viennent spontanément, il suffit de suivre. Ainsi, en observant par exemple le 5e couplet qui n'est en fait qu'un vaste crescendo, la partie de piano s'amplifie d'elle-même : la main droite (mes. 42) débute un ostinato d'une note, pour passer (mes. 44) à 3 notes, puis (mes. 48) à 4 notes aux deux mains et enfin (mes. 50) à 6 notes, le tout, bien entendu, en suivant la courbe ascendante du chant. Système simple, presque banal mais efficace, qui prouve de façon évidente que toute l'expérience du maître est mise au service d'une technique d'écriture quasi parfaite.

Le grand public ne s'y trompe d'ailleurs jamais car le succès de cette œuvre s'est toujours confirmé, même auprès des « profanes ». La clarté, la simplicité et aussi la perfection touchent un auditoire très varié qui peut ainsi pénétrer facilement, non seulement dans le monde debussyste, mais aussi dans celui, souvent austère mais combien riche, de la mélodie.

Et pourtant, de nombreux admirateurs, défenseurs acharnés de notre musicien encore trop méconnu, décrient cette œuvre, la jugeant inférieure aux productions contemporaines (jeux, sonates, études pour piano), allant même, comme Jean Barraqué dans son remarquable ouvrage consacré au maître, jusqu'à la considérer comme « peu digne de son auteur ». Il est vrai que le Debussy-poète n'a rien à envier au musicien... Il est vrai aussi que pour qui a su apprécier, entre autres, les « Chansons de Bilitis »...

ETUDE DU RYTHME

f. : facile. m.f. : moyenne force d. : difficile.

Becker - COURS COMPLET DE SOLFEGE

— 4e volume : 13 leçons sur des rythmes de danse

4 a - deux clés mélangées : sol et fa

4 b - cinq clés mélangées : sol 2e, fa 4e, ut 1re, 3e, 4e

4 c - sept clés mélangées : sol 2e, fa 3e, 4e, ut 1re, 2e, 3e, 4e

Accompagnement pour toutes les versions : BL.712

— 8e volume : 14 études sur des rythmes irréguliers comprenant un thème varié

8 a - cinq clés mélangées : sol 2e, fa 4e, ut 1re, 3e, 4e

8 b - deux clés mélangées : sol 2e, fa 4e

8 c - sept clés mélangées : sol 2e, fa 3e, 4e, ut 1re, 2e, 3e, 4e

Accompagnement pour toutes les versions : BL.814

Bitsch - 12 LEÇONS DE SOLFEGE RYTHMIQUE avec accompagnement (d.) (BL.818)

Les mêmes, sans accompagnement :

Vol. a - En clé de sol

Vol. b - Sept clés mélangées

Cardin - SOLFEGE RYTHMIQUE, en 4 volumes sans accompagnement

Clé de sol :

1er volume : mesures simples (f. et d.)

2e volume : mesures composées (m.f. et d.)

Les mêmes sur 3 clés mélangées (sol 2e, fa 4e, ut 4e)

3e volume : mesures simples (f. et d.)

4e volume : mesures composées (m.f. et d.)

Dandelot - ETUDE RYTHMIQUE, en cinq cahiers

1er cahier : mesures simples (f.)

2e cahier : mesures composées

3e cahier : rythmes simultanés

4e cahier : mesures simples (complément au 1er c.)

5e cahier : mesures composées (compl. au 2e c.)

Devèze - 110 DICTEES RYTHMIQUES (t.f. à t.d.)

Dubois (P.M.) - 44 DICTEES RYTHMIQUES ou leçons de solfège rythmique (t.f. à d.)

Huguet - LA LECTURE MUSICALE DISSOCIEE

A. Le rythme parlé

A-1 Débutant et préparatoire

A-2 Elémentaire I

A-3 Elémentaire II

A-4 Moyen I et II

A-5 Supérieur

Lequien - 150 DICTEES RYTHMIQUES à une partie (f. à t.d.)

Rieunier (F.) - 22 DECHIFFRAGES RYTHMIQUES INSTRUMENTAUX pour tous les instruments (f. à d.)

Rueff - 22 ETUDES DE RYTHMES, sans accompagnement (d.)

Thurner - SOLFEGE OU DICTEES DES RYTHMES, édition revue et augmentée par G. Dandelot (f., m.f., d.)

Vachey - COURS D'ENSEIGNEMENT MUSICAL GENERAL de l'initiation au stade élémentaire

Cours initial (1re année). E-1 50 lectures rythmiques en clé de sol

Cours préparatoire (2e année). E-2 40 lectures rythmiques en clé de sol

Cours élémentaire (3e année). E-3 40 lectures rythmiques en clé de sol

Weber - 60 LEÇONS DE LECTURE RYTHMIQUE sans accompagnement, en 2 cahiers (d.)

Weber - LEÇONS PROGRESSIVES DE LECTURE ET DE RYTHME, sans accompagnement, en 6 volumes :

Volume I : clés de sol 2e, fa 4e (f.)

Volume II : clés de sol 2e, fa 4e (m.f.)

Volume III : clés de sol 2e, fa 4e mélangées, clé de ut 4e ou 1re (m.f.)

Volume IV : clés d'ut 4e ou 1re et mélange des clés d'ut (4e ou 1re) et des clés de sol 2e et fa 4e (d.)

Volume V : clés d'ut 3e, 1re ou 4e et mélange des 5 clés (d.)

Volume VI : clés d'ut 2e, fa 3e et mélange des 7 clés (d.)

Alphonse LEDUC - 175, rue Saint-Honoré - 75001 PARIS - Tél. : 260.62.47 et 48.61

ACTIVITÉ D'ÉVEIL ARTISTIQUE *

par Madeleine MABILAT

Professeur d'Education Musicale à l'E.N.F. de Melun

Eveil et langage musical

A L'ECOLE ELEMENTAIRE

Si la musique est un éveil de la sensibilité avant d'être une étude raisonnée, il faut intégrer l'enfant à l'activité musicale sous toutes ses formes pendant tout le cycle élémentaire : chant, observations auditives (rythme, sons) et pratique instrumentale (flûte à bec et percussions).

Cette première initiation destinée à être complétée ultérieurement, est basée sur l'éducation sensorielle, point de départ de toute acquisition. C'est ce que je développe dans « Flûtecolière », 1er et 2e cahiers (éditions Sudel), où l'initiation mélodique et rythmique s'organisent toujours d'un chant : **« Activités musicales autour d'un chant ».**

Première activité de flûte à bec au C.E. 1 ou autre niveau de débutants (durée 15 minutes).

Par où commencer et comment faire ?

I. — Initiation mélodique ou jeux de hauteur (page 8, « Flûtecolière », 1er cahier). A cette première activité, **présenter** l'instrument aux enfants.

Premier jeu. — On apprend la comptine par audition. Dès que l'acquisition sera certaine, faire chanter la comptine **dans la flûte,** en ayant posé les doigts dans la position du son **SI** (voir gravure page 8). (Les doigts sont posés à plat.)

Remarque. — Faire chanter la comptine dans la flûte « signifie que l'enfant chantera » intégralement le texte (Qui a perdu) comme précédemment, mais **dans l'instrument** en **soufflant** doucement.

Deuxième jeu. — La même chose avec le son **LA** en ayant fait découvrir que ce **2e** son est plus bas.

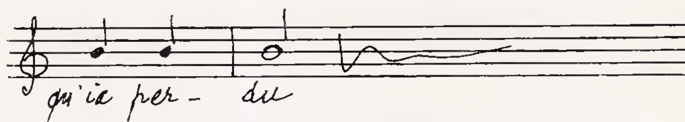
Remarque. — Bien boucher les trous (2 trous fermés).

Troisième jeu « jeu sensoriel ». — Jeu de reconnaissance. Ce jeu consiste à différencier le son **SI** du son **LA :** ce sera un **dialogue** d'abord entre le maître et la classe, et ensuite entre un « meneur de jeu » (qui remplacera le maître) et la classe. Quel que soit le meneur de jeu, ce dernier **tournera le dos** à la classe afin d'éviter le repérage des doigtés qui détermine la hauteur du son.

Remarque. — Pour cette dernière activité et pour bien sensibiliser les enfants, le meneur dira : « Ma flûte appelle votre flûte : que joue ma flûte ?

a) Ecoutez.

Le meneur de jeu :



b) Répondez (la classe répondra sur la même hauteur **SI** ou **LA :**

1° sur l'instrument ;

2° en chantant.

Au début, commencer toujours par **SI** et prolonger avec d'autres meneurs.

En découvrant ces sons et en les observant à travers l'instrument, l'enfant fera une **dictée musicale active.**

Quatrième jeu (notion de l'articulation sur l'instrument). — On rechante la comptine — on la « rechante » dans l'instrument — on chante de nouveau la comptine mais sur **l'articulation « Tu »,** ce qui fait un petit jeu de **culture vocale** — enfin on chante la comptine intégralement sur **l'articulation « Tu »** en soufflant très doucement dans la flûte.

(A suivre : 2e activité)

Par où commencer et comment faire ?

A L'ECOLE MATERNELLE ET AU C.P.

Par les comptines ou formulettes qui sont retenues facilement par les enfants, ce sera une façon globale

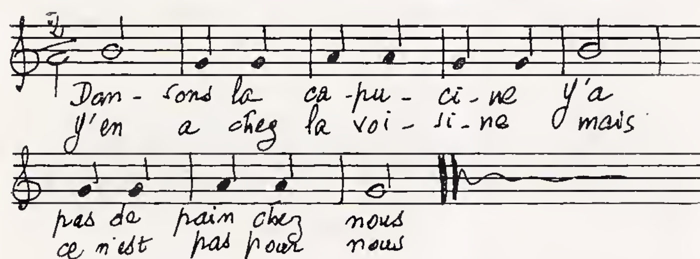
* 1re étude dans le n° 201 d'octobre 1973.

d'aborder la musique. En tête de liste, citons celles qui ont ravi bien des générations, comme : « Dansons la capucine » ou « Am stram gram ».

Je choisirai « Dansons la capucine » pour évoquer quelques activités qui seront à la base d'une première éducation musicale, où l'enfant pourra imiter, reconnaître et exécuter.

C'est à dessein que j'évoquerai sur la même comptine plusieurs activités sensorielles, où se dégageront, en particulier, la notion de **rythme,** cet élément vital de la musique, et la prise de conscience du **son.** Ce ne sera ni des exemples-types, ni par conséquent des modèles, mais plutôt une direction de travail afin de monter le niveau de l'enfant.

Première activité : notion de la « pulsation » (durée 15 à 20 minutes) (à travers une comptine connue des enfants).



On chante la comptine avec un battement des mains **très doux** (au préalable, comparer le battement des mains au battement du cœur, afin que l'enfant ne s'arrête pas).

Premier jeu. — Jeu de mémoire : suppression des paroles.

La comptine est chantée sur : la, la, la, la... en faisant toujours le battement des mains = pulsation.

Deuxième jeu. — Jeu de hauteur (plus haut, plus bas).

On chante sur la, la, la, la... en faisant les battements des mains, mais en débutant la comptine sur des sons différents, par exemple (1) sur le son **SI,**



puis (2) **LA.**



Remarque. — Bien faire entendre le **son** afin que l'enfant observe auditivement (flûte à bec, par exemple). Ce jeu établit des automatismes vocaux et forme la pensée musicale de l'enfant.

Troisième jeu. — Choix de la hauteur.

Recherche avec les enfants de la hauteur qu'ils préfèrent pour chanter : l'idée du choix se cultive dans l'art.

Quatrième jeu. — Chant intérieur (développement de l'audition intérieure).

On chante tout haut, puis tout bas. On chante toujours avec le battement de mains, puis au **signal** convenu : « Top » par exemple, on chante **mentalement.** Un nouveau signal fait reprendre le chant tout haut.

Cinquième jeu. — Recherche d'interprétation.

Comment devons-nous chanter ? Gaiement ? Légèrement ?

Comment chanterons-nous, par exemple, capucine ? Nous ? etc.

L'enfant s'exprimera sur le **caractère** de la comptine.

Afin de développer la sensibilité chez l'enfant, je signale le disque **Martenot « Que font-ils ? »** (Pléiade 3109) où des thèmes seront reconnus d'après leur caractère. Un jeu de vignettes aide à diriger cette activité.

(A suivre : 2e activité : jeux de rythmes.)

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

Cette rentrée scolaire 1973-1974 voit l'entrée en lice dans Notre Discothèque d'une Collection qu'on s'étonne et qu'on s'indigne de voir rester dans l'ombre, en dépit des multiples Grands Prix qui ont couronné sa production. Il s'agit des Inédits O.R.T.F. appréciés, reconnaissons-le, par un certain nombre d'amateurs, mais dont la référence même est inconnue d'un grand public qui saurait s'y intéresser. Inconnue également, ou presque, la Collection OCORA, dont l'O.R.T.F. porte également la belle responsabilité, et qui a été créée dans le but de promouvoir les musiques artistiques extra-européennes, les musiques ethniques, voire les ambiances, documents ou bruits caractéristiques. Hormis les Parisiens privilégiés ou les fidèles des grands disquaires de province, je crois que ces deux Collections sont restées très discrètes et c'est grand dommage. Je vais donc m'efforcer de combler une lacune dont **L'EDUCATION MUSICALE** est la première responsable, et signaler quelques titres de l'une et l'autre séries, toutes deux diffusées par BARCLAY. On y découvre actuellement quelques cent œuvres réparties en une quarantaine de disques pour les Inédits de l'O.R.T.F. et plus de soixante-dix disques dont l'éminent ethnomusicologue Charles Duvelle assume la direction pour OCORA. Le commentaire de ces derniers pourra, d'ailleurs, être assuré par M. Léothaud, spécialiste d'ethnomusicologie.

Il me revient donc la tâche de proposer à nos amis un choix éclectique de quelques gravures particulièrement intéressantes dans des répertoires insolites, dans le domaine encore de la musique française — particulièrement bien servie ce mois — et en musique contemporaine, qui clôturera cette livraison.

Parallèlement à ce riche ensemble figurera une fort belle réalisation pédagogique que j'insérerai entre les deux répertoires auxquels je viens de faire allusion.

Musiques artistiques et ethniques

Pour le médiéviste qui sommeille en moi, quelle révélation que ce récital de Munir Bashir, l'illustre luthiste de Bagdad, maître incontesté dans la tradition luth **(al'-ûd** = la baguette) musulman. Et c'est étriquer ce très beau panorama de pure musique que d'en parler au seul point de vue médiéval. Sans préparation aucune pour l'auditeur, le plaisir musical procuré par ce disque est entier. C'est un art à la fois très élaboré et très libre, une extraordinaire série d'improvisations dans le cadre de schèmes mélodiques et rythmiques, en modes souvent fluctuants, faisant appel à la savoureuse équivoque des quarts de ton. Ces schèmes qu'on nomme **Maquâm** sont fort nombreux et différents selon leur provenance dans le cadre de l'immense monde musulman du Moyen-Age. L'improvisation même, ou **Taqsîm,** laisse à ce bel artiste la possibilité de vivifier et de vitaliser aux sources du présent, par sa grande sensibilité, les **Maqâm** hérités des plus authentiques traditions, andalou-mauresques ou khurdes, turques ou égyptiennes, marocaines ou persanes. On comprend qu'un **Grand Prix de l'Académie Charles Cros** ait récompensé en 1973 ce disque de premier ordre paru chez OCORA (1).

En 1963, j'eus le privilège d'entrer en contact avec le remarquable corps enseignant et les excellents techniciens de la **School of Scottish Studies d'Edimbourg.** J'avais, à cette époque déjà, admiré la recherche systématique par cet Organisme (animé par l'éminent Professeur Kenneth Jackson) de documents authentiques dans toutes les contrées gaéliques. Grâce à l'amabilité de nos collègues écossais, j'avais d'ailleurs pu faire bénéficier l'Université de Paris de plusieurs de leurs enregistrements. Commencée voici vingt ans, cette collection de l'Université d'Edimbourg est aujourd'hui riche de quelque 2 500 tape-records. Ele s'ouvre au public par le truchement d'une série de disques de marque TANGENT que CHANT DU MONDE distribue en France. Je signale ici la qualité et l'authenticité des deux premiers microsillons de cette série. L'un est consacré à des musiques du Nord-Est ; plus précisément de l'Aberdeenshire. Il réunit aussi bien des chansons sentimentales, de vieilles ballades que des **jigs** sonnées au **fiddle** (violon de ménétrier) et au **mouth-organ** (harmonica) que des **mouth-tunes** et **non-sense** rhymes (2). Le second offre un choix de musiques des Iles de l'Ouest, cet archipel béni des Dieux où la langue gaélique est toujours de pratique courante. On y relève des chants de tradition orale, dont l'antiquité est attestée et dont le sens mystérieux échappe souvent même aux interprètes, comme cet archaïque **Lai de Finn,** dont l'archétype plonge dans les temps protohistoriques. On y trouve également des chœurs, des chants de travail, des hymnes de l'Eglise réformée d'Ecosse, de merveilleux « **cantaroch** » (qu'on me pardonne cette francisation) ou chant solfégique d'intonation de bagpipe. Ce ne sont pas là des musiques populaires, comme le croit le touriste pressé : ces lais, ces **pibroch songs,** remontent à une antiquité et vénérable tradition de musique celtique classique. On y salue entre autre cette grande interprète à la mémoire d'une fidélité étonnante, que fut Mrs Archie MacDanald. **Je dis « que fut », car je crois qu'elle est aujourd'hui hôte de la tombe,** selon la romantique expression de Lady Charlotte Guest... Chaque disque est accompagné d'une notice étoffée, sur plusieurs pages (3).

Bodadeg ar Sonerion, c'est la désignation bretonne de l'**Assemblée des Sonneurs.** C'est surtout une Association d'une extraordinaire vitalité, fondée par P. Montjarret et quelques amis en 1942, en une époque où la musique bretonne était devenue pratiquement inane et moribonde, attestée seulement par quelques sonneurs âgés qui disparaissaient sans laisser de disciples. Plus de 12 000 jeunes ont depuis milité dans les rangs de B.A.S. et aujourd'hui, bon an mal an, P. Montjarret est responsable de quelque trois mille membres actifs. Parmi eux, on trouve des amateurs dont l'ambition n'excède pas la biniouserie pour touristes en mal de dépaysement. Mais il existe encore — beaucoup plus nombreux qu'on le croit — des musiciens extrêrement avertis qui ont, par une pratique soutenue avec les anciens ou l'étude des vieux témoins, fait revivre et prospérer la tradition vraie du **koz** et de la bombarde. Que les ethnomusicologues ne s'y trompent pas : des sonneurs comme Philouze, Blanchard, Job Philippe, Youenn Castel ou les Frères Pennec valent les meilleurs anciens aujourd'hui disparus. L'action de la **B.A.S.** a également porté sur les groupes ou **bagadou** comportant bombardes, pipes, caisses claires et ténors, grosse caisse ; et les bagadou de prestige comme ceux de l'Armée **(La Lande d'Ouée, Lann-Bihoué)** sont très beaux. D'autres, autonomes, et qui se sont classés en première catégorie devant un jury sévère de musiciens au **Festival de Lorient,** sont des phalanges d'élite : Brest Saint-Mark, Bleimor, les Bagadou de Douarnenez, Quimper et Rennes entre autres. Nous sommes ici bien loin du folklore bébête. C'est ce que prouvera l'excellent disque du Trentenaire de la **B.A.S.** disponible à Elysées-Bretagne ou chez S.B.E., 14, rue du Blavet à Lorient (4).

Restant toujours dans le cadre passionnant de la musique celtique, revenons à la Collection OCORA avec un autre grand Prix International du Disque. Il s'agit maintenant de musiques des Iles Hébrides, présentées sous les auspices de l'**International Folk Music Council.** Le réalisateur, Thorkild Knudsen, est membre de l'**Institut danois de Musicologie.** C'est un extraordinaire personnage, à la conversation passionnante, qui passe le plus clair de son temps avec les humbles dont il partage les travaux, promenant son magnétophone des Iles de la Frise aux derniers promontoires atlantiques de l'Irlande. Ses disques sont surtout diffusés aux U.S.A. Ils représentent une somme irremplaçable du répertoire musical du Nord-Ouest européen, de ses rythmes, de ses échelles défectives : on y trouve des chants de foulons, des danses orales avec clappements de mains, **piobmor,** lai ossianique (5).

***

Les Editions Van de Velde, boîte postale 232 à Tours, m'adressent six coffrets qui représentent un exceptionnel outil de travail pour le pédagogue. Il s'agit d'une réalisation de Marcel Corneloup, bien connu de nos lecteurs. Elle consiste en une méthode audio-visuelle intéressante d'initiation musicale par le disque et la diapositive. L'ensemble est une présentation judicieuse des instruments de musique intitulée Prélude pour eux, avec le concours de la Maison ERATO, dont les collections ont fourni des enregistrements consistant en extraits sur 45 tours. Ces coffrets sont respectivement consacrés aux cordes frottées (violon, alto, cello, contrebasse) avec des pages de Vivaldi, Saint-Saëns, Honegger ; le **second coffret** aux cordes pincées ou frappées (clavecin, piano, harpe, guitare) avec des œuvres de Rameau, Ravel, Tansman, Villa-Lobos ; le **coffret n° 3** réunit la flûte traversière, la flûte à bec et le piccolo dans des compositions de Debussy, Vivaldi et Dieupart ; le **n° 4** présente les anches doubles (hautbois, cor anglais, basson et contrebasson) illustrées par M. R. Delalande, J.-S. Bach, Berlioz et Wagner ; le **coffret n° 5** regroupe les cuivres — **trompette, cor, trombone et tuba** — avec des extraits de Haydn, Weber, Wagner et Moussorgsky. Enfin, le **dernier coffret** est consacré aux percussions. On y peut entendre Bartok et Marius Constant. Le lecteur appréciera l'éclectisme des exemples musicaux, bien équilibrés entre classiques, romantiques et modernes. Il comprendra également qu'il m'est impossible, eu égard à leur quantité, d'en dresser l'inventaire complet. Plusieurs fiches techniques accompagnent chaque disque, et un double programme est proposé à l'enseignant dans chaque coffret. Il s'agit d'exploiter de la façon la plus rationnelle les quarante-deux très intéressantes diapositives représentant soit l'instrumentiste en action, soit l'instrument, soit des détails suggestifs de sa facture. D'autres images réunissent deux instruments sur un même cliché afin de permettre une facile comparaison. Un minutage rigoureux facilite le passage en temps opportun d'un photo déterminée : les appareils de projection à maniement automatique seront ici plus agréables, permettant au maître de s'affranchir de tout problème mécanique une fois la séance commencée. Disons que les problèmes d'utilisation des vues s'adaptent au gré de la fantaisie d'un chacun et peuvent s'appliquer à d'autres œuvres que celles proposées. On s'étonnera de prime abord de trouver des diapos noires, ou d'autres comportant un simple texte aisé à mémoriser : cela évite toute intervention intempestive de la voix en cours d'audition, et l'occulation de l'écran par une diapo noire crée une ambiance indubitablement favorable à l'audition. Visant à compléter l'information donnée par le maître, la réalisation de Marcel Corneloup est toute désignée dans le cadre des dix pour cent accordés en chaque discipline (6).

Musique française

Moyen-Age : un fort intéressant concert de musique médiévale est offert par **The Cambridge Consort** sous la direction de Joel Cohen. En l'occurrence, des œuvres d'ADAM DE LA HALLE et de contemporains du XIIIe siècle, connus ou anonymes comme divers rondets de carole habillés d'une parure instrumentale judicieuse. Le programme comporte une juvénile interprétation du **Jeu de Robin et Marion** (fragments musicaux) et treize rondeaux d'ADAM DE LA HALLE. La prononciation consciente de l'ancien français est vite admise par l'oreille tant les voix sont belles et sans apprêt. L'ensemble est un réel plaisir et le coloris instrumental (flûte, psaltérion, luth, percussion, flûte à bec, viole de gambe et cromhorne) est valable. C'est un disque VOX, collection **Candide** (7).

Musique classique : la personnalité et l'œuvre de Kënneth Gilbert — qu'il s'agisse de l'interprète ou du chercheur — n'est plus à présenter, et les services qu'il

a rendus entre autres au clavecin et à sa littérature sont réellement signalés. Dans la collection **Maîtres du clavecin** d'HARMONIA MUNDI, qui s'honore d'une belle intégrale de l'œuvre de François Couperin, Kenneth Gilbert offre donc un choix d'œuvres de divers auteurs exécutés lors d'un récital au **Centre des Arts d'Orford,** devant un auditoire de **Jeunesses Musicales du Canada.** On y relève une **Chaconne en fa majeur** et un **Rondeau** de Jacques **CHAMPION DE CHAMBONNIERES** (1602-1672), **La Piémontoise et Passacaille en ut majeur** de Louis COUPERIN (1626-1661), **Pavane en ré mineur** d'Henry DUMONT (1610-1684), **Chaconne en ré majeur** et **Le Tombeau de Monsieur de Chambonnières** de Jean-Henri d'ANGLEBERT (1628-1691), la **Suite en mi mineur** de Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764) et, du même, l'extraordinaire **Enharmonique,** si pleine d'illuminations techniques et pratiques (8).

Egalement de Jean-Philippe RAMEAU, les compositions inscrites au programme de cet INEDIT DE L'O.R.T.F. Des pages mal connues de musique religieuse comme le motet **In Convertendo** joué à l'Académie de Lyon vers 1713, repris au Concert Spirituel en 1751, et le psaume **Quam dilecta,** qui traite du Cantique du Pélerin. L'ensemble Instrumental et les Chœurs Jean-Baptiste Lully sous la direction de Guy Morançon accompagnent Liliane Berton (soprano), Jean-Christophe Benoît (baryton) et Pierre-Michel Pégaud (ténor). Distribution BARCLAY avec Françoise Jollis au clavecin et Raphaël Tambyeff à l'orgue (9).

Renouveau français : un petit joyau, pierre milliaire de cette année du jubilé : j'y arrête le lecteur en l'assurant d'un plaisir rare. Il s'agit, on l'a deviné, d'un disque consacré à Gabriel **FAURE** (1845-1924) par ERATO, dans lequel Michel Garcin, Directeur artistique averti s'il en fut, semble avoir mis le meilleur de lui-même. En premier lieu, le **Quatuor en ut mineur op. 15** pour piano, violon, alto et violoncelle, d'un généreux et juvénile tonus, composé en 1879. De cet ardent témoin de la première période, Jean Hubeau, Raymond Gallois-Montbrun, Colette Lesquiem et André Navarra donnent une chaleureuse interprétation. Quel parallèle vertigineux à faire avec l'autre face consacrée au **Quatuor à cordes op. 121,** ce magnifique couronnement de l'œuvre fauréen, d'une intense profondeur d'émotion, impeccablement interprété par le Quatuor Via Nova avec Jean Mouillère (violon), Hervé Le Floc'h (violon), Gérard Caussé (alto) et René Benedetti, violoncelle (10). Souhaitons que l'année Fauré nous réserve beaucoup d'aussi belles surprises parmi lesquelles un enregistrement — enfin ! — de **Pénélope !** La notice d'Harry Halbreich est excellente et l'on sait gré de l'erreur commise par ERATO, erreur qui nous vaut en supplément un commentaire analytique du second **Quatuor à cordes avec piano op. 45** de 1886.

Sous la même rubrique, un musicien qui était, il y a peu de temps, de la catégorie des parias, des ratés de la musique française, ceux dont on ne veut pas parce que leur musique ennuie. Ennuie qui ?... Dieu seul le sait ! C'est sur cet **a priori** que sont encore catalogués les d'Indy, Ropartz, Roger Ducasse et, pourquoi les oublier, les Bruneau et Leroux. Il s'agit de Gabriel **PIERNE** (1863-1937), ami de Fauré : on verra plus loin que deux autres ont reçu également un hommage qui n'est que justice : Florent Schmitt et Maurice Emmanuel. Je ne crois pas me tromper en disant que le responsable de cette redécouverte de Gabriel PIERNE est encore Michel Garcin. Car c'est, en effet, chez ERATO qu'est paru naguère un microsillon réunissant un choix caractéristique : Lily Laskine dans le **Concertstück op. 39** pour harpe et orchestre, puis les **Divertissements sur un thème pastoral** et la **Première Suite de Cydalise et le Chèvrepied.** L'orchestre était celui de l'O.R.T.F. sous la baguette de Jean Martinon (11). Un autre très remarquable hommage est rendu à Gabriel **PIERNE** par les INEDITS O.R.T.F. avec, dans un domaine où l'on oublie délibérément son rôle fondamental avant Arthur Honegger, l'enregistrement du « mistère » pour soli, chœurs d'enfants et orchestre sur un texte de Gabriel Nigond, **Les enfants à Béthléem.** Dans la même veine que **La Croisade des enfants,** oratorio écrit en 1902, cette œuvre vit le jour en 1907 et le public adopta d'enthousiasme une composition sans prétention dans laquelle Pierné, chrétien fervent, zélateur de Saint François d'Assise, l'apôtre des humbles, a tenté de retrouver la pureté de sentiments d'un enfant. Mais qu'on ne s'y trompe pas : c'est là de la musique, et qui fait honneur à l'Ecole française. Pierre Fresnay est l'exceptionnel récitant, les solistes sont G. Hartman (La Vierge), C. Chateau (L'Etoile), N. Leport (Jeannette), A. Durigneux (Nicolas), M. Bernardi (Lubin), M. Piquemal (Le bœuf et un pâtre). La Maîtrise de l'O.R.T.F. et l'Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F. sont placés sont la direction de Jacques JOUINEAU (12).

La même collection rassemble sur un même disque deux œuvres évidemment comparables historiquement mais combien différentes esthétiquement. Il s'agit d'une très jeune et longuette **Fantaisie pour piano et orchestre** de Claude **DEBUSSY** (1862-1918), inachevée et qu'André Jouve a pieusement complétée d'après le manuscrit de Claude Debussy actuellement en dépôt à la Bibliothèque François-Lang de la Fondation Royaumont. La seconde face est consacrée à une autre **Fantaisie pour piano et orchestre,** cette fois de Gabriel **FAURE** (1845-1924) et dont on salue l'apparition sur le marché du disque (ne pas la confondre avec la **Ballade !**). Cette œuvre porte le numéro d'opus 111 et date de la dernière année de la Grande Guerre. Représentative du style dépouillé de la « troisième manière », elle est assez austère et d'une pénétration peu aisée. Pierre Barbizet est l'excellent interprète de ces deux pages si différentes. Il est accompagné par l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg que dirige Roger Albin (13).

Sortant aussi de l'ombre, une autre grande figure de proue, notre Sanglier des Ardennes, Florent **SCHMITT** (1870-1955). Je me suis étonné et amusé à la lecture de la critique d'Harry Halbreich dans les colonnes de notre confrère HARMONIE, en ce qui concerne l'enregistrement du **Psaume XLVII** et de **La Tragédie de Salomé.** Elle est très dure cette critique ! Et en aucune façon justifiée, à mon sens. Un tel éreintement non seulement de la prise de son, mais encore et surtout de l'œuvre, ne tient pas. Ayant la plus entière estime pour ce musicographe, je l'ai souvent dit dans cette rubrique, je ne puis que regretter un instant de distorsion et un manque certain

de sérénité au moment de l'audition. L'œuvre reste un témoin irremplaçable de la musique française. Qu'elle renferme çà et là des tournures d'époque n'a rien de gênant, au contraire, et le **Psaume** n'y perd rien. S'il devait pour cela être condamné, combien de belles musiques disparaîtraient **ipso facto !** S'il s'agit d'une réelle déception, je rappellerai la réflexion de Guy Ropartz à des musiciens de l'Orchestre Symphonique de Strasbourg auxquels il reprochait de jouer sans enthousiasme une œuvre qu'ils avaient exécutée parfaitement quinze ans auparavant. Et un violoniste élevant une voix justificative : « **Depuis quinze ans, Maître, nous avons vieilli...** », s'entendit répondre vertement : « **Vous avez vieilli Messieurs ?... Eh bien pas moi !** » N'ayons pas tendance à vieillir prématurément et jouer les blasés, et laissons-nous emporter par cet Etna musical, bordé du calme et sicilien marécage qu'est le chant central où Andréa Guiot est sans doute moins bien servie que ne l'était Denise Duval dans l'ancien et bel enregistrement de Georges Tzipine, disparu depuis longtemps du catalogue. La Maîtrise de l'O.R.T.F. remplit parfaitement une tâche redoutable ; Gaston Litaize est à l'orgue. Quant à l'Orchestre National de l'O.R.T.F., il est fidèle à sa réputation, aussi bien ici que dans la seconde et définitive version de **La Tragédie de Salomé** (1911) qui occupe la seconde face du disque. Une belle réalisation EMI LA VOIX DE SON MAITRE (14).

J'ai prévenu le lecteur d'une belle moisson de musique française : elle n'est pas terminée que le miracle continue. Les spectres, oubliés, surgissent l'un après l'autre dans les nouveautés de cette discothèque. Après Pierné, après Schmitt, voici leur ami Maurice **EMMANUEL** (1862-1938). Irons-nous bientôt jusqu'à mon cher et infortuné Ropartz ? Jusqu'à d'Indy ? On nous annonce pour très prochainement un nouveau Magnard : la **Quatrième Symphonie** (j'aimerais **Bérénice, Guercœur** ou l'**Hymne à la Justice !**). A propos de justice, y aurait-il du nouveau sous le soleil ?... Espérons-le !... Bref, Maurice Emmanuel, sur lequel Jacques Chailley n'a cessé d'attirer l'attention, dont certaines œuvres ont récemment été mises en lumière dans L'EDUCATION MUSICALE, fait son entrée dans le monde discographique avec sa **Seconde Symphonie en la,** dite **Symphonie bretonne** parce qu'inspirée librement par certains motifs populaires que le compositeur traite avec fraîcheur, en des rythmes alertes et une parfaite maîtrise de l'instrumentation. C'est l'Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F. que dirige Maurice Suzan qui en assure une excellente interprétation. Quasi contemporain (1932), le **Concerto en ré mineur** pour deux pianos et orchestre de Francis POULENC (1899-1963) est tout rempli d'une étrange vigueur. Les deux pianos sont joués par le duo Billard-Azaïs, excellents artistes qu'accompagne l'Orchestre National sous la direction de Maurice Suzan. Nouveauté CLASSIQUES O.R.T.F. diffusés par BARCLAY (15).

Musique contemporaine : il y a quelque désinvolture à mettre sous la même rubrique générale un disque d'Igor **STRAVINSKY** (1882-1971), d'autant que nous sommes ici fort loin de sa période française qu'on peut étendre avec complaisance, de 1910 à 1939. Voire à sa nationalité française, acquise en 1936 et abandonnée au profit de la nationalité américaine en 1945. Il s'agit, en fait si je suis bien informé, des quatre dernières œuvres de l'auteur de **Pétrouchka,** composées entre 1964 et 1966. Ce sont des pages sérielles sur lesquelles je n'oserai insister, ne disposant pas des partitions et étant peu familier avec cette dernière manière du Maître, dont la puissante personnalité écrase néanmoins le carcan intellectuel qu'il s'est imposé. On entend successivement les **Variations pour orchestre** dédiées à la mémoire d'Aldous Huxley, la ballade sacrée **Abraham et Isaac** pour baryton et petit orchestre, écrite en hébreu et conçue comme un témoignage de sympathie envers le peuple d'Israël. Au caractère sacré, même rituel, de cette composition répond la seconde face où figurent deux services liturgiques : **Introïtus (T.S. Eliot in memoriam),** psalmodie latine pour petit chœur d'hommes, cordes et percussions et **Requiem-Canticles,** l'œuvre la plus directe — du moins celle qui m'a parue telle — de l'ensemble. On y subodore des échos de **Noces** ou **d'Œdipus-Rex.** Stravinsky l'appelait volontiers **Mini-Requiem** ou **Requiem de poche.** Il semble même que la technique des Klangfarben, ou jeux de timbres chers à Boulez, aient trouvé ici une résonance. Le disque est des plus intéressants mais ne m'enthousiasme pas. Les interprètes sont Richard Frisch (baryton), Ithaca College Concert Choir avec solistes, le Columbia Chamber Ensemble et le Columbia Symphony Orchestra dirigés par Robert Craft à l'exception de l'**Introïtus** dirigé par l'auteur. C'est un disque **C.B.S.** (16).

Dédiée à Xénakis, la **Danaé** de François-Bernard MACHE (né en 1935) a été conçue pour le Festival de Shiraz-Persépolis 1970, au cours duquel elle fut donnée en création mondiale. « Créateur doué d'une grande imagination », François-Bernard MACHE a retenu de la mythologie le souvenir d'une pluie d'or frappant sur une tour de bronze au bord d'une mer grecque. Il en résulte une extraordinaire réalisation dont on aimerait étudier la partition, et dans laquelle les douze chanteurs solistes sont mis à l'épreuve de toutes leurs capacités techniques, plus encore que dans les **Nuits du dédicataire.** Ils sont accompagnés par une percussion, remarquable par le jeu de Jean-Pierre Drouet. Le compositeur Ivo **MALEC,** né à Zagreb en 1925, s'est fixé à Paris en 1959. Elève d'Olivier Messiaen comme F.-B. Mache, il a comme lui collaboré aux travaux du **Groupe de Recherches de l'O.R.T.F.** Son **Dodécaméron** trahit son intérêt pour la voix, et la mise en œuvre d'artifices vocaux inouïs. Le titre est non seulement un hommage à Boccace, mais une référence à la formation de douze chanteurs employés en l'occurrence. On admire dans ces deux œuvres la technique irréprochable (et le dévouement, même s'ils prennent plaisir à leur tâche) de l'Ensemble des douze Solistes de l'O.R.T.F. que dirige Marcel Couraud. C'est encore, comme le sera le disque suivant, un **Inédit O.R.T.F.,** diffusé par **BARCLAY** (17).

Don total de la voix sont ces splendides **Phrases sur le souffle op. 25** composées en 1958 pour mezzo-soprano et piano par le plus secret peut-être de nos contemporains : Claude BALLIF (né en 1925). Cette œuvre fut remaniée en 1968 sous l'influence de Charles Ravier et le dialogue instrumental fut amplifié à plusieurs timbres. C'est cette seconde version qui est ici enregistrée. On admirera la

beauté du travail vocal sur diverses voyelles jouant avec les coloris instrumentaux, avec les rythmes. L'interprétation est tout à l'honneur de Amelia Salvetti, accompagnée en dernière partie par l'Ensemble polyphonique et l'Ensemble instrumental de l'O.R.T.F. dirigés par Charles Ravier. Ce beau disque, honoré du **Prix spécial du Président de la République** à l'Académie du Disque Français, comporte deux autres œuvres de Claude Ballif : **Air comprimé** et **Imaginaire IV.** C'est toujours un **Inédit-O.R.T.F.** (18).

Musique dramatique

MUSIC FOR PLEASURE élargit son catalogue de bons enregistrements à faible prix avec trois intéressants programmes lyriques consacrés à Mozart, Bizet et à ce grand interprète entré dans la légende et dont nous fêtons cette année le Centenaire : Enrico Caruso.

Le disque consacré à W.A. MOZART (1756-1791) est un écho du Festival d'Aix-en-Provence, avec des extraits de **Don Giovanni** (Ouverture, Air du catalogue, **Là ci darem la mano,** Sérénade et Air du champagne ou du festin), et des **Nozze di Figaro** (Ouverture, Air de Chérubin « **Je ne sais quelle ardeur me pénètre** », Air de Figaro « **Bel enfant amoureux** », Air de Chérubin « **Mon cœur soupire** », Duetto des lettres, récitatif et air de Suzanne « **Viens, cher amant** »). Les extraits de **Don Giovanni** proviennent de l'enregistrement d'Hans Rosbaud à la tête de la Société des Concerts du Conservatoire avec, notamment, Anna Moffo, Antonio Coppio, Marcello Cortis. Je regrette que les interprètes des rôles de Donna Anna (Teresa Stich-Randall) et Donna Elvire (Suzanne Danco) ne figurent pas dans ces extraits. Même Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire dirigé par Hans Rosbaud pour **Les Noces.** Teresa Stich-Randall chante ici Rosine, Chérubin, Pilar Lorengar, Suzanne, Rita Streich et Figaro, Rolando Panerai (19).

Anthologie plus étoffée pour la **Carmen** de Georges BIZET (1838-1875), également prélevée par MUSIC FOR PLEASURE sur une représentation du Festival d'Aix-en-Provence. On y trouve l'Ouverture, le Chœur des gamins, chœur des cigarières, Habanera, duo Micaëla-Don José, Séguédille, Air du Toréador (que je céderai volontiers pour la splendide scène finale), duo « **Je vais en votre honnneur** », trio des cartes et air de Micaëla **(C'est des contrebandiers).** L'Orchestre de l'Association des Concerts Pasdeloup est placé sous la direction de Pierre Dervaux (20).

La troisième nouveauté annoncée de MUSIC FOR PLEASURE réunit certains des plus valables enregistrements — techniquement parlant — réalisés au début du siècle par Enrico CARUSO (1873-1921). Cette voix d'or qui parvient, fraîche toujours, des brumes du temps et de l'âge héroïque du phonographe (21).

J'achève cette discothèque avec un récital de la cantatrice Anna MOFFO, bien connue des familiers du Festival d'Aix-en-Provence. Très belle voix de soprano, métal précieux parfois durement laminé dans les aigus, forçant parfois les effets enjôleurs, mais qui s'épanouit généreusement dans le récitatif et air de Linda dans **Linda de Chamounix** de Gaetano **DONIZETTI** (1797-1848), la Valse de **Roméo et Juliette** de Charles GOUNOD (1818-1893), récitatif et air de Giselda de **I Lombardi** et air et scène de Violetta dans **La Traviata** de Giuseppe VERDI (1813-1901), Air de Nedda dans **Paillasse** de Ruggiero LEONCAVALLO (1858-1919), l'air de Louise dans **Louise** de Gustave CHARPENTIER (1860-1956), et les airs de **Butterfly** et de **Sœur Angélique** de Giacomo PUCCINI (1858-1924). L'Orchestre de la Radiodiffusion Bavaroise sous la direction de Kurt Eichhorn accompagne Anna Moffo dans cette nouveauté EURODISC, distribution ARABELLA (22).

CATALOGUE

(1) **Le luth classique arabe** (Iraq).
30/33 OCORA - O.R.T.F. OCR 63 St. comp.

(2) **Scottish tradition 1** - Bothy Ballads.
30/33 TANGENT - CHANT DU MONDE TNGM 109 Mono.

(3) **Scottish tradition 2** - Music from the Western Isles.
30/33 TANGENT - CHANT DU MONDE TNGM 110 Mono.

(4) **Bodadeg ar Sonerion** - Trentième anniversaire.
30/33 B.A.S. HEOL SB 312 g.u.

(5) **Musique Celtique des Iles Hébrides** (International Folk Music Council).
30/33 OCORA - O.R.T.F. OCR 45 St. comp.

(6) **M. CORNELOUP** - Prélude pour eux.
Les instruments de l'orchestre présentés en 6 × 17/45 et 42 diapositives.
Editions Van de Velde - ERATO Coffrets 1 à 6.

(7) **ADAM DE LA HALLE** et contemporains (XIIIe siècle) - Le Jeu de Robin et Marion et pièces diverses.
30/33 VOX CANDIDE D.P.I. VOX 36016 St. comp.

(8) **Les maîtres du clavecin : RAMEAU, CHAMBONNIERES, COUPERIN, DUMONT, D'ANGLEBERT.**
30/33 HARMONIA MUNDI HMU 334 X St. comp.

(9) **J.-Ph. RAMEAU** - In convertendo - Quam dilecta.
30/33 Inédits O.R.T.F. (Barclay) 995024 mon. + st.

(10) **Gabriel FAURE** - Quatuor à cordes en mi mineur - Premier quatuor en ut mineur.
30/33 ERATO STU 70551 g.u.

(11) **Gabriel PIERNE** - Cydalise & le Chèvrepied (1re Suite) - Divertissements sur un thème pastoral - Concertstück pour harpe.
30/33 ERATO STU 70507 g.u.

(12) **Gabriel PIERNE** - Les Enfants à Béthléem (oratorio).
30/33 Inédits O.R.T.F. (Barclay) 995.029 g.u.

(13) **Claude DEBUSSY** - Fantaisie pour piano et orchestre.
Gabriel FAURE - Fantaisie pour piano et orchestre.
30/33 Inédits O.R.T.F. (Barclay) 995.027 g.u.

(14) **Florent SCHMITT** - Psaume XLVII - La Tragédie de Salomé.
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069.12166 St.

(15) **Maurice EMMANUEL** - Symphonie n° 2 en la (bretonne).
Francis POULENC - Concerto en ré mineur pour 2 pianos et orchestre.
30/33 Inédits O.R.T.F. (Barclay) 995.035 g.u.

(16) **I. STRAVINSKY** - Variations pour orchestre, Abraham et Isaac, Introitus, Requiem-Canticles.
30/33 CBS GRANDS INTERPRETES C.B.S. 75 808 St.

(17) **F.-B. MACHE** - Danaé.
I. MALEC - Dodécaméron.
30/33 Inédits O.R.T.F. (Barclay) 995.013 g.u.

(18) **C. BALLIF** - Phrases sur le souffle - Airs comprimés - Imaginaire IV.
30/33 Inédits O.R.T.F. (Barclay) 995.003 g.u.

(19) **MOZART** - Extraits de Don Juan et des Noces de Figaro (Festival d'Aix-en-Provence).
30/33 MUSIC FOR PLEASURE MfP 6065 g.u.

(20) **G. BIZET** - Extraits de Carmen (Festival d'Aix-en-Provence).
30/33 MUSIC FOR PLEASURE MfP 6059 g.u.

(21) La voix du siècle : Enrico CARUSO - Enregistrements d'époque (Tosca, Rigoletto, Paillasse - Cavalleria Rusticana).
30/33 MUSIC FOR PLEASURE MfP 6033 (Stéréo ?) 6033

(22) Les grandes voix du siècle : la MOFFO, soprano.
30/33 Ed. Music. ARABELLA EURODISC 85 825 St.

COMMUNICATIONS DIVERSES

ORCHESTRES UNIVERSITAIRES

Devant l'extension des Orchestres Universitaires en France (Caen, Dijon, Clermont-Ferrand, Strasbourg, Toulouse, Tours, Bordeaux, Lille, Nantes, etc.) et pour une meilleure coordination de ces orchestres (profitable à tous, quelles que soient les particularités de chaque formation), il nous a semblé utile de faire une réunion des chefs d'orchestres universitaires.

Cette réunion aura lieu dans une ville du centre de la France (03 MOULINS) le Dimanche 25 Novembre 1973. De nombreux problèmes communs seront abordés :

- Définition et recrutement d'un Orchestre Universitaire ;
- Répétitions ;
- Répertoire (création d'un fichier centralisé des partitions achetées) ;
- Echange de partitions ;
- Echanges de concerts (« Semaines culturelles » des Universités...) ;
- Echanges de solistes ;
- Animations en milieu scolaire ;
- Moyens financiers : demandes de subventions (sur le plan national).

Tous les chefs (ou responsables) de ces ensembles sont vivement invités ; pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à :

- Christian BALANDRAS - Orchestre Universitaire de Tours - 11, rue du Docteur-Guérin - 37000 TOURS - Tél. : (47) 05.09.54,

ou à :

- Jean-Louis JAM - Orchestre Universitaire de Clermont-Ferrand - 49 bis, rue Champfleury - 63100 CLERMONT-FERRAND - Tél. : (73) 91.54.53.

AUTOMNE MUSICAL DE PAU
du 13 au 27 novembre 1973

Mardi 13 novembre : Théâtre du Casino (avec le concours des Jeunesse Musicales de France et des Amis du Théâtre). — Histoire du Soldat, Stravinsk, Ramuz - Instrumentalistes de l'Orchestre de Chambre de Pau : Direction Gilles Cagnard - Mise en scène : Pierre Rousseau. — **Vendredi 16 novembre :** Hôtel de Ville, salle du Conseil (avec le concours de l'Orchestre de Chambre de Pau). — Le Quatuor de Pau : Haydn, Mozart, Beethoven. — **Samedi 17 novembre :** Théâtre du Casino. — Quintette à vent de Bayonne : Haydn, Vivaldi, Rossini, Auric, Ibert. — **Lundi 19 novembre :** Eglise Saint-Jacques (avec le concours des Amis de l'Orgue de Saint-Jacques et de l'Orchestre de Chambre de Pau). — Récital d'Orgue et d'instruments à vent - Jean Laporte, organiste titulaire, Alain Loustalot, trompette, Pierre Gautier, trombone : Buxtehude, Pachelbel, Bach, Hændel. — **Mercredi 21 novembre :** Hôtel de Ville, salle du Conseil. — Récital de piano Dominique Merlet : Beethoven, Liszt, Chopin, Debussy. — **Vendredi 23 novembre** (saison J.M.F.) : Thâtre du Casino. — Les Ménétriers. — **Samedi 24 novembre : Parlement de Navarre.** — Récital de clavecin Blandine Verlet : Duphly, Louis Couperin, Rameau, Bach, Scarlatti. — **Dimanche 25 novembre :** Casino, salle des Ambassadeurs (avec le concours de l'Orchestre de Chambre de Pau, de l'Association des Concerts du Conservatoire, de la Société des Amis de la Musique et du Mouvement Choral à Cœur oJie). — Concert symphonique et choral - Sacha Vectomov, violoncelliste, Ghislaine Lamur, soprano, Chorales à Cœur Joie de Pau, Campanella, Bordeaux, Schola Cantorum Bordeaux - Orchestre Symphonique du Festival, direction : J.-S. Bereau - Programme détaillé : Mozart, Ouverture des Noces de Figaro ; Dvorak : Concerto pour violoncelle et orchestre ; Poulenc : Gloria pour soprano solo, chœur et orchestre. — **Mardi 27 novembre :** Château de Pau, salle des Etats (avec le concours des Amis du Château de Pau). — Orchestre de Chambre de Pau, Blandine Verlet, clavecin, Lily Laskine, harpe - Direction : Gilles Cagnard - Hændel, Bach, Ravel, Honegger, Debussy, Ibert.

Tous les concerts ont lieu à 21 heures.

A LA SCHOLA CANTORUM, OUVERTURE DE NOUVELLES CLASSES

Georges Delerue (Composition, orchestration), Pierre Doury (Harmonie, contrepoint), Serge Gut (Analyse musicale), Jean-Claude Hartemann (Direction d'orchestre et musique de chambre), Marcel Ciampi (Piano), Gisèle Kuhn (piano), Denise Rivière (Piano), André Fleury (Orgue), Guy Cormier (Violon), Claude de Meyer (Violon), Françoise Sele (Alto), Noëlle Morel (Violoncelle), Réfaël Andia (Guitare), Jean-Pierre Leroy (Guitare), Angélique Fulin (Formation pédagogique d'animateur musical), Roger Cotte (Organologie), Renée Faure et Serge Bouillon (Art dramatique).

ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE DE TOULON

Création d'une classe d'organologie

Cette classe est enseignée par Madame Valentine DALMAS-NOEL, qui a été la collaboratrice de M. Emile Passani pour la rédaction d'un « Traité d'analyse harmonique ».

LES CONCERTS DE MIDI

Reprise des Concerts de Midi le vendredi 9 novembre 1973, à 12 h 30, dans l'amphithéâtre de l'Institut d'Art et d'Archéologie, 3, rue Michelet, 75006 Paris.

Vendredi 9 novembre 1973, à 12 h 30 : Huguette DREYFUS, claveciniste et Christian LARDE, flûtiste - H. PH. EM. BACH - D. SCARLATTI - Noël IEE - J.-S. BACH.

Vendredi 16 novembre 1973, à 12 h 30 : Gisèle KUHN, pianiste - André AMELLER - R. SCHUMANN - I. ALBENIZ - M. DE FALLA.

Vendredi 23 novembre 1973, à 12 h 30 : Pedro SOLER, guitare Flamenco.

Prix des places : 6 F - Etudiants : 5 F.

Abonnements (pour 5 concerts au choix) : 25 F - Etudiants : 20 F. - Carnets collectifs (places pour le même concert) : 25 F - Etudiants : 20 F.

Renseignements : Mlle Francine FRANZ, tél. 727.54.74, et permanence le vendredi, de 10 à 12 heures, à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, 75006 Paris, tél. 326.94.14.

Avant le concert : Buffet (non compris) à partir de 11 h 45.

« QUATRE SAISONS »... UN ANNIVERSAIRE

par Yves HUCHER

FESTIVAL DU JEUNE SOLISTE D'ANTIBES (27 avril - 29 juin).

Il n'est pas trop tard pour revenir sur ce qui, en deux ans, est devenu l'un des événements musicaux marquants de la Côte d'Azur.

Tout d'abord, par reconnaissance. Reconnaissance envers ceux à qui nous devons ce festival : une municipalité active et éclairée ; une section « Culture-Loisirs-Musique » qui, détachée de l'Association sportive locale (le fait vaut d'être signalé !), œuvre avec volonté dans le noble triangle qu'elle s'est défini ; un orchestre, celui de l'O.R.T.F de Nice-Côte d'Azur, qui, sous la direction de Pierre-Michel Lecomte, puis de Pol Mule, se place ici au service d'une noble cause.

Ensuite par admiration. Admiration à l'égard de ces « Jeunes » au seuil d'une carrière de jour en jour plus rude. Songeons simplement à ceci : autrefois, un « Premier Prix de Conservatoire à l'unanimité » pouvait suffire de bagage à ceux qui briguaient le triomphe et la gloire d'une carrière internationale ; aujourd'hui, l'impitoyable sélection joue et leur impose d'enrichir sans cesse leur palmarès. Encore, ne sont-ils assurés de rien ! Alors, à ceux qui doublent leur talent de modestie, de courage et de persévérance, nos nous devons d'offfir un cœur « disponible »...

C'est ce que nous avons fait avec joie souvent, et toujours avec intérêt, tout au long de ce Festival dont le but et l'avantage premier sont d'offrir à de jeunes solistes une occasion de plus de se faire entendre en public. Nous avons retrouvé avec joie le violoniste Emmanuel Krivine et le celliste Frédéric Lodéon ; un autre violoniste, Jean-Jacques Kantorow, qui, depuis son « Premier Prix, à 14 ans, a déjà amassé sept des plus grandes distinctions internationales ! Enfin, toujours dans la famille des « cordes », Josette Manzoni, premier violon solo de l'Orchestre de Nice-Côte d'Azur, a été à l'honneur... et a choisi d'être à la tâche puisqu'elle a tenu à nous faire connaître les « *Cercles* » d'Alain Weber.

Les pianistes formaient également une intéressante trinité, avec Daria Hovora, Olivier Gardon et Pierre Pradier ; ces deux derniers devaient d'ailleurs figurer au palmarès du Concours Marguerite Long. On ne manquera pas de noter aussi avec intérêt qu'à eux trois ils font honneur à quelques-uns de nos plus grands « professeurs » : Jeanne-Marie Darré, Jean Hubeau et Joseph Calvet, pour Daniel Hovora ; Pierre Sancan et Jean Hubeau, pour Olivier Gardon ; la regrettée Monique de la Bruchollerie et Geneviève Joy, pour Pierre Pradier. Si l'on s'étonne que ces « pianistes » aient aussi pour maîtres Hubeau, Calvet ou Geneviève Joy, ce sera pour nous l'occasion de noter que ces « jeunes » ont la curiosité, le courage et l'intelligence de parfaire leur musicalité en travaillant *aussi* la musique de chambre : il y a là un exemple fort louable qui devrait presque être une loi !

Ce 2e Festival du Jeune Soliste a rassemblé un public de plus en plus nombreux : les jeunes (auditeurs) y sont venus en bien plus grand nombre que l'an dernier, et on y a même vu des ... « congressistes » de passage à Antibes-Juan-les-Pins : ils ont ainsi prouvé qu'un « Palais des Congrès » peut être aussi une salle de concerts. C'est peut-être ce qu'il était bon de démontrer et c'est très bien ainsi.

***

MONTE-CARLO, IVe FESTIVAL INTERNATIONAL DES ARTS (juillet-août).

Sous le haut patronage de LL. AA. SS. le Prince et la Princesse de Monaco, ce festival international s'est ouvert à l'Opéra, le 7 juillet, avec une « création » : *La Reine Morte,* de Renzo Rossellini, d'après l'œuvre de Montherlant. Respectueux du texte, des intentions et de la psychologie de l'auteur, le compositeur nous a donné une œuvre belle et noble. Si sa langue et son style restent résolument étrangers à tout modernisme, le musicien rend droit de cité au récitatif monteverdien et écrit en même temps une magnifique fresque symphonique. Sous la direction de Georges Prêtre et dans une distribution « internationale » par les noms et la « classe », l'œuvre fut acclamée aux trois représentations.

Celles-ci furent suivies des concerts qui, chaque année, bénéficient du cadre prestigieux de la cour du Palais Garnier. La présence des souverains fait que l'on s'y habille, ce qui n'empêche nullement d'apprécier la musique ! (ceci dit pour ceux qui basent leur publicité sur le droit de venir « en décontracté » et de saucisonner vautré dans la prairie, pour mieux (?) participer aux joies que dispense la musique...).

Huit concerts dont les chefs furent Matacic (*Requiem* de Verdi), G. Gavazzoni, G. Sebastian, J. Ferencsik, Zubin Mehta, G. Prêtre, Lorin Maazel et... Danny Kaye : ce dernier, fort inattendu, mit son prestigieux talent au service d'une bonne œuvre et, paradoxalement, mit en lumière mieux qu'un « chef » traditionnel les possibilités quasi-illimitées de cet instrument unique qu'est l'Orchestre de la Principauté.

Mais cela ne doit pas nous faire oublier la brochette des solistes : Ciccolini, Teresa Stich-Randall, Tretyakov, Weissenberg et Ashkenazy. Quant à Benedetti-Michelangeli, retenu par la maladie, il fut « remplacé » sur le programme par le jeune violoniste Perlmann. Un artiste qui a su vaincre la poliomyélite de son enfance par

amour de son art, mériterait une certaine indulgence : Perlmann n'en a nul besoin et son exemple est louable autant que son apparition est émouvante !

Là encore, un public plus nombreux que l'an dernier et, grâce au prix très modique d'un bon nombre de places, des groupes de jeunes... où l'on entendait hélas ! parler beaucoup plus l'anglais, l'allemand ou l'italien que le français !

***

VIe ETE MUSICAL D'ANTIBES (24 juillet-27 août).

Sous l'égide des Amis de la Musique qui font, à Antibes, des miracles en faveur de la musique, cet Eté Musical aurait mérité d'être à l'abri de certaines vicissitudes inhérentes au plein air : vent ou froid, un soir (bien que l'été provençal ait été long, beau et chaud), motos pétaradantes (en dépit de toutes les campagnes plus ou moins répressives), voisin contestataire (au singulier, mais en l'occurrence, il suffit d'un seul !...), concert « sauvage » de musique « dite pop », sur la plage voisine (et jamais le mot n'a été mieux appliqué dans tous ses sens !). Faudra-t-il donc que le bruit, le sans-gêne et la barbarie modernes triomphant de tous les efforts et ignorant que la liberté cesse quand elle commence à gêner autrui, l'Eté Musical se « réfugie » dans une salle ?... Ce serait vraiment dommage car le cadre de la Place du Château est un lieu rêvé pour la musique « aux chandelles ». Cependant, pour cette VIe saison, on y entendit Pierre Pierlot et l'Orchestre de chambre « Sopianae », l'Ensemble de Cuivres de Paris, Cherchassky, le Quatuor Via Nova et Dalton Baldwin (Gérard Souzay fut des premiers à féliciter « son » accompagnateur de sa remarquable participation dans le *Quintette* de Fauré), Wilhelm Kempff (hélas ! victime de concert « sauvage » précité !), Solchany, Oistrakh enfin avec — et à la tête de — l'Orchestre de chambre de l'Académie F. Liszt de Budapest.

***

IIIes NUITS MUSICALES DE TOURRETTES-S/LOUP.

Nous les devons à Marcel Dautremer dont tous nos lecteurs connaissent le dévouement aux nobles causes : la musique et les jeunes. On sait l'œuvre que le Directeur Honoraire du Conservatoire de Nancy accomplit à Paris dans cette double voie ; on ne sait pas assez ce que, conseillé, aidé, soutenu par Anne-Marie Dautremer et encouragé par quelques amis désintéressés, il réussit dans le cadre de « son » village « azuréen » : Tourrettes-sur-Loup.

Un village encore à l'abri des entreprises d'un « tourisme sophistiqué » (ne citons aucun voisin !) ; une église romane très belle et remarquable pour son acoustique : tels étaient les atouts de celui qui voulut doter cette « seconde patrie de Francis Poulenc », non pas d'un festival tapageur et publicitaire, mais de trois belles soirées musicales chaque été.

Si la foi déplace les montagnes, elle ne suffit pas toujours à déplacer les auditeurs ! Dans la réussite totale à laquelle nous avons applaudi cette année, je vois, outre le don de soi de Marcel Dautremer, deux autres raisons : la teneur des programmes et le choix des exécutants.

Mozart, Beethoven, Ravel : si vous ajoutez Debussy en « bis », pouvez-vous souhaiter meilleur programme pour un quatuor ? Et quand celui-ci est le Quatuor de l'O.R.T.F., que souhaiter de mieux tout court ? Quand Billard et Azaïs, le duo qui est d'abord un couple, sont affichés, on sait qu'il y aura foule. Mais s'ils savent grouper noms et œuvres connues à des pages plus rares, alors la tribune même de l'église est comble ! Ce fut le cas avec un programme allant de Mozart à Poulenc, en passant par Brahms et Dvorak. Enfin, pour le dernier concert, le jeune et talentueux trompettiste, André Bernard, assurait le succès. Mais il était en outre accompagné par un excellent Ensemble à cordes de l'Académie Internationale d'Eté de Nice-Cimiez, dirigé tour à tour par André Ameller et Marcel Dautremer. La vogue du XVIIIe siècle allemand et italien dans la France du XXe était encore un gage de succès. Disons cependant que le public sut *aussi* faire un beau triomphe à une ravissante page, sans prétention mais non sans art, de Marcel Dautremer.

Un vœu : que nos lecteurs n'attendent pas le dixième anniversaire des Nuits de Tourrettes-sur-Loup pour venir en goûter le cadre et les qualités exceptionnelles, des qualités surtout rarement rassemblées...

***

UN ANNIVERSAIRE

Billard et Azaïs avaient inscrit à leur programme, en hommage à Francis Poulenc, et pour le 10e anniversaire de sa mort, la *Sonate pour deux pianos* de 1953.

Louable exemple qui est loin d'avoir été partout suivi, en France. Françoise Parrot et Gabriel Tacchino, à Menton, le 3 août, jouaient le *Concerto pour deux pianos ;* on trouve encore deux œuvres de lui au programme de l'Automne musical de Nice ; mais quel opéra a songé à l'œuvre lyrique ? Quel ensemble a rouvert l'œuvre vocale (ô l'admirable *Stabat Mater !*) ? etc. Une auditrice a demandé récemment à France-Musique de programmer les *Litanies à la Vierge noire de Rocamadour :* merci à cette auditrice pour ce vœu ; merci à France-Musique de l'avoir exaucé !

Cher Francis Poulenc !... Dix ans déjà ! C'était hier ! Son œuvre a traversé plus vaillamment que bien d'autres la fameuse « décade d'oubli » qui suit la disparition d'un compositeur. Mais avons-nous fait tout ce que nous pouvions pour que survive cette œuvre nombreuse, riche, exquise, émouvante, simple, grandiose ?

Qu'on nous permette ici un vœu : que l'on prolonge d'un an cet anniversaire, peut-être un peu trop discrètement fêté, pour unir l'an prochain le nom de Francis Poulenc à celui de Gabriel Fauré : ce ne serait que justice et de quelle riche diversité, de quels savoureux rapprochements ne pourrait-on rehausser maint programme !

Une idée que je lègue... à ceux qui servent la musique, non à ceux qui s'en servent !

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

Solution du problème n° 1 (n° 200 d'octobre 1973)

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
1	P	E	R	C	U	S	S	I	O	N	S
2	S	T	A	C	C	A	T	O	S	U	K
3	A	U	V	E	R	G	N	A	T	A	O
4	U	D	E	S	O	N	A	T	I	N	E
5	M	E	L	O	D	I	E	A	N	C	U
6	E	N	T	R	E	E	S	A	A	E	H
7	S	E	R	I	E	L	A	R	T	A	L
8	B	O	I	L	C	S	T	O	O	A	I
9	E	LL	O	I	H	E	I	N	E	M	N
10	R	I	R	E	O	N	E	U	M	E	S
11	G	E	R	V	I	R	T	U	O	S	E

QUELQUES PRECISIONS A LA GRILLE-SOLUTION

A. Symphonie de psaumes : 1930.

B. « Etude poétique » : montage électro-acoustique, à partir de la voix et de séquences instrumentales, sur un texte de Claude Roy.

C. / / **R**ege**R**.

D. a**CCE**nt.

E. b**UC**cin. / laendle**R**. / / Charles **I**ves.

F. Louis **SAG**er. / / Pie**RR**e.

G. So**NATE**. / **T**hème.

H. s**O**n**ATI**ne. /**A**aron Copland. /l**U**l**U**.

J. **EMO**tion.

K. **S**olo. / / **SE**rie.

2. Josef Suk : compositeur mais aussi fondateur du quatuor tchèque (1922).

3. Adagi**O**.

4. Prél**UDE**.

5. / **AN**acrouse. / **C**on**C**ert.

7. / / **AL**to.

8. / / / **STO**chastique : système de composition basé sur procédé probabiliste. / **O**r**A**tor**I**o.

9. / / Gottfried von Einem : attaché au domaine de l'opéra, tant comme compositeur que comme conseiller musical (à Bayreuth, Dresde, Salzbourg). / **N**ote.

10. / **O**péra.

11. Georges **GER**shwin, mort à Los Angeles en 1937.

(Vous trouverez le problème n° 2 dans le prochain numéro.)

UNION des CONSERVATOIRES des HAUTS-de-SEINE, SEINE-ST-DENIS, VAL-de-MARNE, VAL-d'OISE et ESSONNE

Œuvres imposées pour les examens et concours de fin d'année

CLASSES DE VIOLON

Débutants I :
Petite pièce en ut tirée du volume A du nouveau violon classique, de A. Diabelli - Ed. Combre.

Débutants II :
« Joyeux carillon », tirée de Gais Loisirs, de M. Hauchard - Ed. Leduc ;
ou, à défaut, « Musette » n° 7 de l'Anthologie du violon, de Bouvet - Ed. Delrieu.

Préparatoire I :
« Premier solo de concert en ut majeur » (à doigter en 1re et 3e positions), de M. Hauchard - Ed. Leduc.

Préparatoire II :
« Allemande de la 2e suite », 7e recueil G. Glassens, de Claix d'Hervelois - Ed. Combre.

Elémentaire I :
« Concerto en LA mineur », 1er mouvement (jouer tous les tutti), de Vivaldi - Ed. Schott (Eschig).

Elémentaire II :
« Concertino n° 5 » (en SOL majeur), de A. Heck - Ed. Combre.

Moyen I :
« 1er solo du 12e concerto », de Giornovichi - Ed. Combre.

Moyen II :
« 1er mouvement du concerto en MI majeur », de J.-S. Bach - Ed. Peters ;
et « Mélodie » en RE mineur, de Gluck Kreisler - Ed. Schott (Eschig).

Supérieur :
« 3e concerto en SOL majeur », 1er mouvement jusqu'à la cadence, de Mozart - Ed. Peters ;
et « La Sarabande de la 2e partita en RE mineur (sans reprises), de J.-S. Bach - Ed. Heugel.

Excellence :
Neuvième solo de concert, de Gallois Montbrun - Ed. Leduc.

CLASSES D'ALTO

Débutants I :
« Concertino n° 1 », de Roche-Doury - Ed. Chappell.

Débutants II :
« Allegretto » (Alto classique A), de J.-B. Cupis - Ed. Philippo.

Préparatoire I :
« Largo de la 6e sonate en LA majeur », de Hændel - Ed. Eschig.

Préparatoire II :
« Bourrées 1 et 2 de la 3e suite de violoncelle », de J.-S. Bach.

Elémentaire I :
« Vacances », de R. Roche - Ed. Philippo.

Elémentaire II :
« Prélude et Allegro de la 11e sonate », de Corelli - Ed. Eschig.

Moyen I :
« Prélude et Courante de la 1re suite de violoncelle » (sans reprises), de J.-S. Bach.

Moyen II :
« Allegro et Gavotte variée (sans reprises) de la suite en SI bémol majeur et variations », de Vivaldi - Ed. Leduc.

Supérieur :
« Andante et Rondo du Concerto en RE », de Stamitz - Ed. International.

Excellence :
« Prélude de la 6e suite de violoncelle », de J.-S. Bach - Ed. ...
1er mouvement du « Der Schwanendreher », de Hindemith - Ed. Schott.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

Directeur-Gérant : A. MUSSON   Dépot légal 4e trim. 1973   icn - vaux-le-pénil - 437.29.28